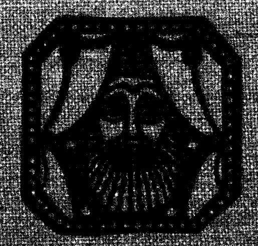
Die Schaubühne
Herausgeber Siegfried Jacobsohn

1911 VII. I

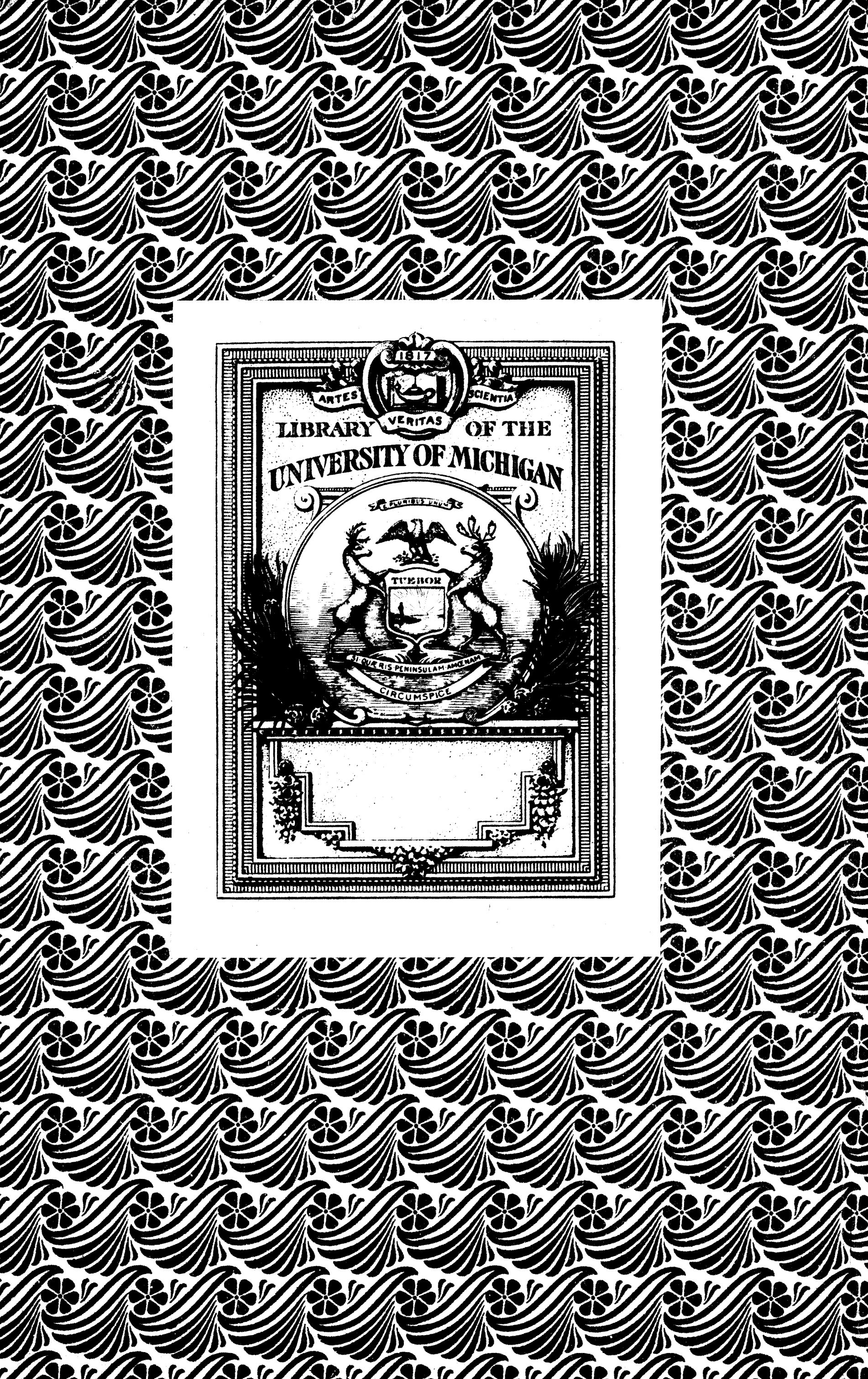
Die Schaubühne

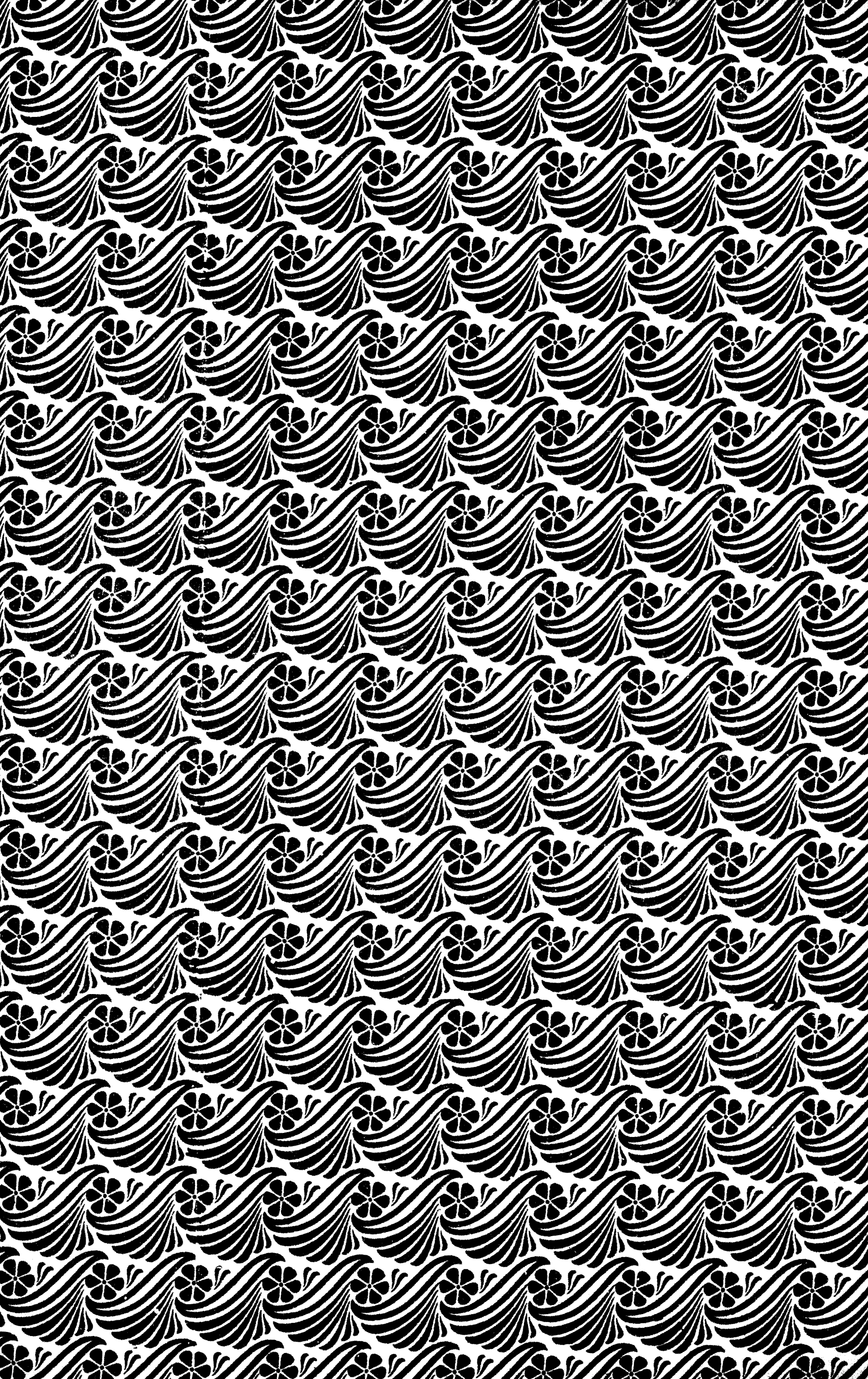
Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters



VII. Jahrgang.

Erich Reiss Verlag
Berlin, W. 62


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



Neue Weltbühne

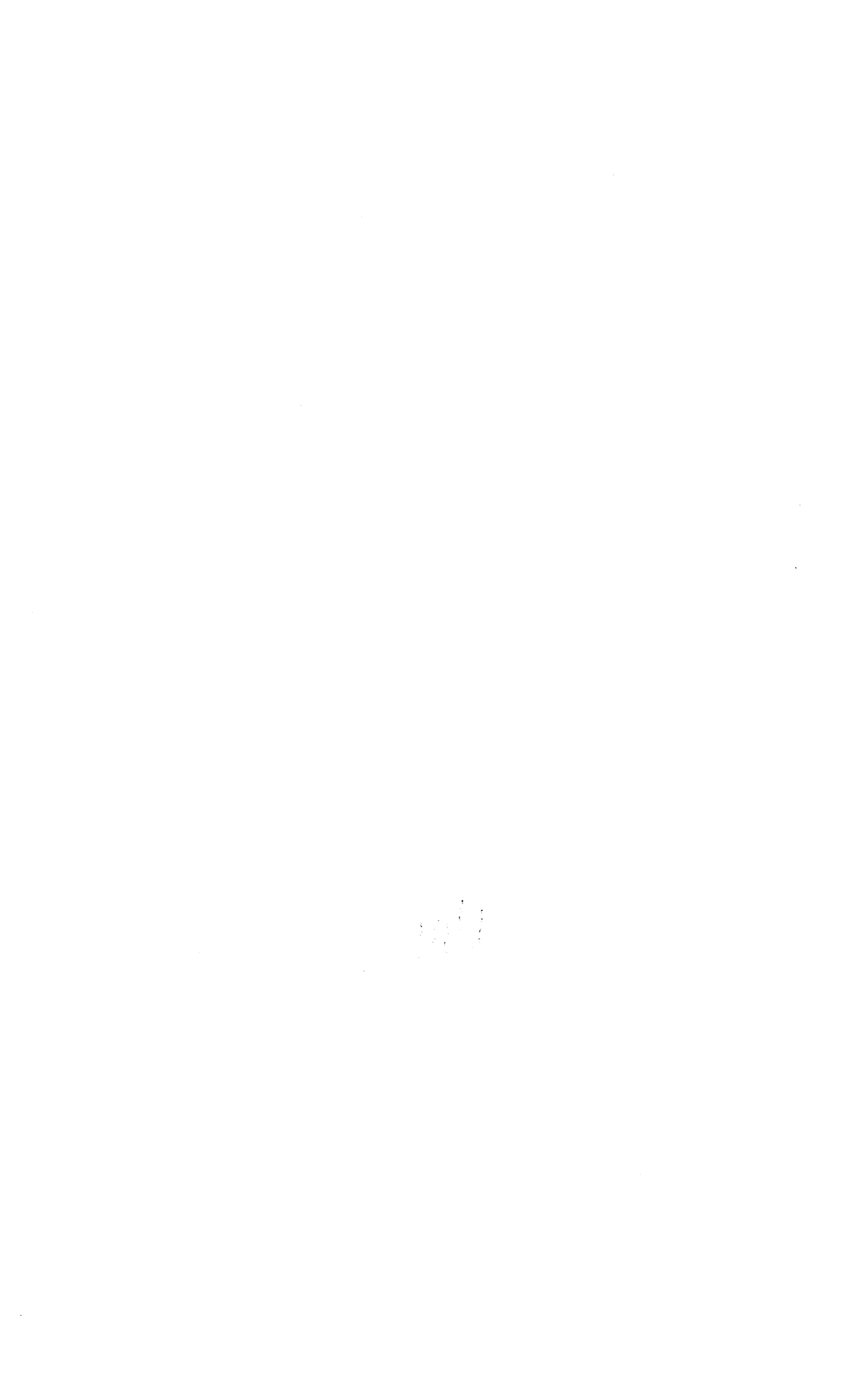
Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Siebenter Jahrgang / Erster Band

Erich Reiß Verlag / Berlin 1911

254



Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im ersten Band des siebenten Jahrgangs

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, D = Deutsches Theater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Modernes Theater, N = Neues Theater, S = Schillertheater, T = Trianontheater, V = Neue Freie Volksbühne, Z = Lustspielhaus. Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, F = Freie Volksbühne. J = Josefstädter Theater, L = Lustspieltheater, N = Neue Wiener Bühne, O = Oper.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im ersten Band des siebenten Jahrgangs

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 1
5. Januar 1911

Herzog Heinrichs Heimkehr / von Hans Franck

Das dreiaktige Drama, das bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheint, wird von Bab an der zweiten Stelle dieser Nummer besprochen. Hier folgt als Probe eine Szene.

Zweiter Akt
Zweite Szene

Im Kerker. Heinrich der Pilger sitzt, das Haupt in die Hand gestützt, sinnend da. Heinrich der Löwe tritt in voller Herzogspracht ein, hinter sich einen Trupp Knechte. Einer von ihnen trägt ein Kissen mit verdeckten Gegenständen. Die Knechte ab. Der Sohn mißt den Vater lange mit trotzig forschenden Blicken. Der hält — ruhig — stand. Nach längerer Pause

Der Sohn: Ihr also seid mein Vater? Ihr! — Vater!
wie's aus dem Munde Eines klingt, der nie
das Wort in seiner Sprache hatte! — Vater?
Doch Ihr — Ihr seid es! Niemals hatte ich
im Kopfe Platz für jene Narrenlehre,
die unsre Pfaffen in der Kirche schwätzen,
daß Drei in Gott nur Einer, Einer Drei.
Fortan will ich der Pfaffenlehre glauben.
Mit diesen Augen hier sah ich, daß drei
Betrüger einen Teufel machen. — Betet,
glaubt Ihr den Unsinn vom Drei-Götter-Gott,
betet! — noch in Minuten steht Ihr vor ihm. — —
Das Tuch verbirgt Euch vier Kleinodien,
die von dem Totenbette Herzog Heinrich,
Gefangener des Sultans von Aegypten,
zum Gruß den Seinen, an den Deutschherrn-Meister
nach Akkon sandte. Als der Kaiser Rudolf
uns, seines kranken Reiches junge Fürsten,
nach Erfurt rief, dem Lande rückzugeben,
was unsre toten Väter, ihren Blick
den Fernen zugekehrt, nicht schaffen konnten:
Frieden — da trat ein Ritter zu mir, Burchard

von Schwandau, jener Deutschherrn Abgesandter,
und gab mir die Geschenke, übers Grab
hinaus wie Liebesworte. — — —
Ich nahm sie mit nach Wismar. Jenes Tuch
verhüllt Euch, was der Sterbende uns sandte.
Zweimal tat ich die Frage: Der Ihr Euch
mir Vater — Heinrich — Herzog nennt, was birgt
das Tuch? Zweimal erhielt ich keine Antwort.
Zum Dritten: Schlechtester der Herzogsspieler,
was habt Ihr hergesandt?

Der Vater: Zwei goldne Hefteln
der Mutter — laß sie nun das letzte Kleid
ihr halten! — Lutgard einen Byssus-Gürtel;
für Dich, den Aelteren, eine Silberkanne
— der Künstler schnitt um sie den Himmels-Tierkreis —
Johann — o tränke der Ertrunkne draus! —
ein zinnern Becherlein; mit leichter Müh
schiebt man den untern beider Böden fort.

Sohn: Verrat! (Er reißt das Tuch herunter. Man sieht die Gegenstände auf dem Kissen.)
Wer hat mir Das getan?! — Nein! Nein!
Ihr fingt Euch in der Schlinge Allzu-Klugheit!
Der Becher hier hat einen Boden! Einen!
Noch Keinen ließ er in sein Inneres sehen.

Vater: So ward nur halb mein Auftrag ausgerichtet!

Sohn: Nur — halb?

Vater: Blieb ungesagt, wo ich den Schlüssel
zu dem Becherboden barg!

Sohn: Soll Eure Narrheit
die Schlinge nun entknoten? Einen Schlüssel —
zum Becher?

Vater: Oeffne jenes Gürtels Futter!

Sohn: Laßt ab vom Possenspiel!

Vater: Ein Schlüsselchen
barg ich darin.

Sohn (beginnt den Gürtel aufzureißen):
Der Wahnwitz fällt uns schneller
als Pestilenz und Blattern an! (Er findet das Schlüsselchen. Mit mächtigem Aufschrei) Wahr! — wahr!

Vater: Steck ihn ins Löchlein unterm Becher —

Sohn (willenlos alles befolgend): Das
der Sinn Des, was uns Fehler schien bisher! —
Der einzige Fehler! — Das ist der Sinn! Das! Das!

Vater: Dreh um! — Der untre Boden weicht —

Sohn: Weicht! — weicht!
und drinnen liegt —

Vater: ein Tüchlein. Nur die Hand
des Morgenländers kanns so spinnwebfein
uns wirken.

Sohn: Wahr!

Vater: Bin ich Dein Vater, Heinrich?

Sohn (wie waidwund):
Ja! — Ja! — Ja! — Ja! (Plötzlich wieder in unverletzter Kraft)
Doch will
ich nicht, daß Du mir Vater bist!

Vater: Willst nicht?

Sohn: Weil Du zu nehmen heimgekommen.

Vater: Nur
was mein, begehre ich zurück.

Sohn: Und Land und Krone,
den Thron, den Herzogsmantel — nennst Du Dein?

Vater: Wenn mein nicht, wessen, Heinrich, sind sie?

Sohn: Des,
der neu sie sich erschuf.

Vater: Das tatest Du?

Sohn: Warst Du es, der des Landes Feinde jagte,
die Räubernester einstieß, ihre Brut
zerstörte? Der dem scheugewordnen Frieden
sich in die Zügel warf; der ihn herumriß,
ihn tätschelte, bis er die Hand ihm leckte?
Warst Du es, der dem Oheim, ihr zum Hüter
bestellt, die Krone aus den Händen schlug,
als lüstern er sie sich zum Haupt emporhob?
nahmst du sie unsern werler Vettern ab,
die, keck den rechten Augenblick benützend,
die kollernde vom Boden rissen, flohen —
indes ich mich, vor Tagen noch ein Knabe,
in Ohm Johann, den Kronendieb, verbiß?
Hast Du den Hoffnungshag der irren Mutter,
Johannes, des Bruders, erdenselige Spiele,
der Schwester Lutgard kindisches Vater-Träumen
mit Deinem Leibe Tag und Nacht gedeckt?
Warst Du es oder ich? — Sprich! Warst Dus?

Vater: Dir
zur Freude tatest Du, was Dich Dein Herz hieß.

Sohn: Das hättst Du mich geheißen, Knabenherz,
nach Spielen, statt nach Taten hungrig! Das?
O hätten wir, mein Herz, uns unsern Weg
abstecken können! Hätten wir — — — (abschüttelnd)
Ich sah
zu früh! — An einem Sommersonnen-Tag
fuhr Mutter mit dem Knaben über Land.
Sechs Jahre mocht ich zählen — hatte Augen
blank wir die Sonne. — — Reiter von dem Ohm,
dem Tückebold, gesendet — sprengten an.
Der Wagen knirscht — hält — Rosseschnauben — —
Gefluch der Männer — Frauenschreien — — „Wo habt
ihr ihn?“ — „Zu Haus!“ — Ich unterm Rocke Der,

die Antwort gab. — „Heraus den Herzogsbalg!"
— Sie suchten mich! — „Wo ist er?" — „Herr im Hause!"
„Hier!" — ich aus dem Versteck. Die Röcke schluckten
den Schrei! — — —
Die Stunde nahm mir meinen Kinderblick.
Seit meinem zehnten Jahr ging ich in Eisen.
Mit sechzehn aus dem Knaben über Nacht
ein Mann geworden, schlug ich Ohm Johann.
Um Räuber mußte ich das Brautbett lassen,
bevor sich mir sein Sinn: ein Sohn erfüllte.
Zur Wittib machte ich mein junges Weib:
Und mir zur Freude tat ich — litt ich alles!?
Zur Freude? Wiederhol das Wort! Zur Freude!!

Vater: Der Not getreuer Schüler nahmst Du, Heinrich,
Dich des verwaisten Vater-Werkes an;
Du tatest, was geschehen mußte — wäre,
auch ohne Dich, für mich.

Sohn: Ob Dir, ob mir —
ich tat es! Tats! Indessen Du — — Was willst Du
von mir?

Vater: Was mein!

Sohn: Nichts, Taten-Hasser, nichts
ist Dein.

Vater: Als mein ließ ich das Land zurück!

Sohn: Und findest es — nein, nicht das alte, kranke! —
findest ein junges, dem sich jede Sehne
am Leibe strafft, in meinen Armen. — Dein?
Die Städte, Dörfer, Burgen, Wälder, Wiesen,
die Berge, Seen, — jeder Stein im Weg,
die Luft, die Du einatmest — sie sind mein!

Vater: Solange diese Hand sich schließt und öffnet,
ist, was Du immer nennen magst, mein Eigen.

Sohn: Wodurch Dein Eigen? Gib mir eine Antwort,
die ich mit beiden Händen wie den Stier
beim Kopfe packe. Dein? Aus welcher Kraft?

Vater: Ich bin Dein Vater!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Deutsches Dramenjahr 1910 / von Julius Bab

Am Ende des Kalenderjahrs und am Ende des sechsten Jahres der ‚Schaubühne' sieht sich der dramaturgische Wetterwart um — und bekämpft mühsam reaktionäre Anwandlungen. Was ihm auf den Lippen liegt, ist eine Parole, die etwa klingen könnte: Zurück zu Hauptmann! Heil Fuhrmann Henschel! Hoch Rose Bernd!

Damit hätte er gesagt, daß er dieses beständigen Neuansetzens und Neuversagens, dieses lahmen Hochflugs, dieser halben Heldentaten totmüde ist und seinen Geist ruhen lassen möchte, bei den einstweilen letzten Werken deutscher Bühnendichtung, in denen Kraft und Erkenntnis im Gleichgewicht, und die bis in die letzte Zeile hinein gesättigt sind mit Können, Können, Können! ‚Fuhrmann Henschel' und ‚Rose Bernd' nenne ich als die klassischen Werke des naturalistischen, des neufatalistischen Weltgefühls, nenne sie als die untadeligen, in sich ruhenden Meisterwerke, die unproblematisch vollendeten, die so den stärkern ‚Webern', dem reichern ‚Geyer', dem tiefern ‚Kaiser Karl' aesthetisch weit überlegen sind. Denn was uns zur Orientierung not tut, damit wir in diesem Schwall von Absichten und Strebungen nicht den Boden unter den Füßen verlieren, ist die täglich wache Erinnerung an ein ganz gestaltetes, ein wirklich gekonntes Kunstwerk, und zu solcher Ermunterung ist das nächste Beispiel vielleicht kräftiger als das fernste. Mehr als ‚König Oedipus' kann uns ‚Rose Bernd' lehren, in der jedes Wort und jede Handlung mit Leben geladen ist, mit dem sprachlich erzeugten Leben leidender Menschen, in der alles durchzittert ist vom Rhythmus desselben einheitlich starken Weltgefühls, das diesen Stoff gefunden, diese Menschen gesehen, diese Szenen gewählt hat. Nur daß uns dieses Weltgefühl seinem Inhalt nach auf die Dauer nicht genügt, daß wir neben dem leidenden Menschen wieder den handelnden, statt der fatalen Situation den bewegten Konflikt, den freien Kampf sehen wollen. Weil die aber eine Lebensfrage der neuen Generation, ein innerstes Bedürfnis der werdenden Kultur ist — so müssen wir nicht blos wachen, sondern auch arbeiten. Müssen der rastlosen Arbeit der Zeit, die so ringt um den dramatischen Ausdruck ihres neuen Lebens, nicht den Anteil versagen, so sehr ihre einzelnen Produkte uns verstimmen mögen. Wir dürfen nicht müde werden, ihr helfend, sondernd, ermunternd zuzusehen. Und einen Augenblick der Ermüdung niederkämpfend, weigert sich der dramatische Wetterwart entschieden, irgend eine Parole auszugeben, die mit dem Worte ‚Zurück' beginnt.

Dann freilich muß er sich wieder dem in sich Unzulänglichen zuwenden, dann muß er wieder seine ganze Wachsamkeit schärfen, um — jeden guten Willen gern anerkennend — nirgends den guten Willen für die Tat zu nehmen. Denn solange wir uns an interessanten Absichten genügen lassen, werden wir keine starken Taten haben. Der Kritiker, den ein klares Grundgefühl und ein sicherer Grundwille in dieser Zeit gründet, lasse sich deshalb ruhig anspruchsvoll und hochmütig, hartnäckig und dogmatisch, ungenügsam und rechthaberisch schelten: das sind lauter Lobsprüche. Wer ein Ziel sieht, darf jedes Wanderers Weg werten. Ob er recht gesehen, entscheidet die Geschichte. Daß er unerbittlich zu seinem Ziel hält, ist das sittliche Minimum,

für das ihn sein Selbstgefühl entscheidet, ohne das kritische Arbeit in jedem Fall wertlos wäre. Und dies vorausgeschickt —: es ist wiederum armselig bestellt mit der dramatischen Ernte von 1910. Sie besteht zu größerm Teil aus sichern Enttäuschungen und unsichern Hoffnungen.

*

Zu den Enttäuschungen zählt mir vor allem Johannes Raff aus Wien. Sein Drama ‚Der letzte Streich der Königin von Navarra', das vor drei Jahren gelesen und gespielt, geliebt und gelobt wurde, konnte mit seinen lyrischen Ueberschwemmungen und Strudeln das hoffnungsvolle Zuviel eines beginnenden Dramatikers oder das einmalige szenisch-lyrische Aufflackern und Ausbrennen einer schnell fertigen Begabung sein. Nach dem neuen Stück — ‚Der Zerstörer' (bei S. Fischer in Berlin) — bin ich mir zu Raffs Ungunsten sicher geworden. Leergebrannt ist die Stätte; eine matte mühselige Wiederholung des Themas der ‚hohen Liebe', idealistische Verhimmelung grell gegen vampyrische Sinnenraserei gepinselt. Und in die Mitte gesetzt der wild-edle, leidvoll-geniale Künstler, dies trostlose Refugium aller im Grunde einfallslosen, das heißt: im Grunde unkünstlerischen Poeten, diese wehleidige Selbstbespiegelung romantischer Dilettanten. Nichts ist unerträglicher als diese Künstler, die uns statt Kunstwerken ein chronisches Gejammer über ihr schweres Künstlerlos geben! Wenn sie es doch sein ließen! Wenn sie sich doch nicht opferten! Wenn sie doch sich und uns verschonten, diese abscheulich Unfruchtbaren und Verlogenen! Nichts unerträglicher und nichts banaler! Und nichts banaler als diese Zweifrauensituationen, in die dieser Maler Giovanni, genannt il Tedesco, gestellt ist und nichts banaler als die Renaissance dieses pisanischen Tyrannenhofs mit seinen in der wiener Dichterschule nachgerade obligatorischen Mordfesten. Hier ist überhaupt die wiener Neuromantik am Ende. Raff breitet ihre Requisiten in plattester Nüchternheit hin, um sie dann mit rein mechanischer Kraft durcheinanderzuschütteln, ein künstliches Chaos zu erzeugen. Eine gleichgültig triviale Sprache arbeitet solange in Wiederholungen, bis eine Art quantitativer Nervosität entsteht; aber innen bleibt alles kalt und strudelt in dürrer Begrifflichkeit um die Worte ‚Kraft' und ‚Lust' und ‚Not' und noch ein paar. Kein Rhythmus trägt und eint diese Rede mehr, wie Spreu umfliegt sie uns:

> Stark muß man sein. Ich bins. Noch mehr als sonst.
> O noch viel mehr! Denn . . .! Sag nun, was du willst
> Mit diesen Reden! Sieh mich an und sags.
> Ich?
>
> Du!
>
> Ich nichts. Ich weiß nicht. Ich will nichts.
> Allein mich treibts, und also muß ich reden.

So reden diese Leute, reden jede dramatische Situation zu Tode, und wenn ihre dürre Begrifflichkeit zynische Kraft vortäuschen will, leisten sie sich nüchterne Geschmacklosigkeiten wie:

Du weißt, die Frau vom Haus, die blonde Frau,
die so verträumt und so verloren ist,
doch manchmal Krämpfe kriegt, die wild sie machen —

oder völlig verplattete Hofmannsthalereien wie:

Wer weiß das? Wer? Nichts weiß man auf der Welt!
Alles kann sein, so lange wir noch leben —

die dann ins mechanisch-Brutale zurücktrotteln:

Ja, Angelo! — Ich mach euch wohl ganz dumm?
Wundert euch nicht zu sehr! Ich bin vielleicht
nicht ganz bei Trost. So heißts ja wohl, nicht wahr?
Bin nicht bei Trost! Drum eben brauch ich Trost!
Schaut nicht so drein! O Gott, nicht wieder weinen!
Ich laufe euch davon!

So poltert diese Talmi-Ekstase auf jambischem Knüppeldamm ununterbrochen durch einhundertsechsundsiebzig Druckseiten und muß ihre Talmi-Natur jedem fühlenden Ohr verraten, weil sie ohne den Klang bleibt, der das sinnliche Korrelat jeder kunststarken Notwendigkeit ist, weil sie ihr Metrum mühselig und äußerlich mit Flickworten, gezwungenen Satzstellungen, nutzlosen Wiederholungen und schwunglosen Kleinsätzen füllt. Einige wenige Male redet sich Raff durch diesen ungeheuern Redestrom bis in eine tragfähige Stimmung hinein, und ein lyrischer Klang steigt auf, der wirklich zu uns reden könnte, einige wenige Male. Aber die Hoffnung auf den Dichter Raff ist mir mit diesem Stück voll mechanischer Brunst gründlich zerstört.

*

Zu den Hoffnungen zählt mir Hans Franck aus Hamburg. Sein neues Drama: ‚Herzog Heinrichs Heimkehr‘ (Oesterheld & Co., Berlin) beweist den gleichen Ernst, die gleiche Reinheit der Absicht wie der ‚Herzog von Reichstadt‘ und ist entschieden glücklicher in der Motivsetzung. Der alte Herzog, der dreißig Jahre außer Landes war, in Pilgerfahrt und Gefangenschaft, kehrt heim und fordert die Krone, die der Sohn in unsäglichen Mühen erstritt und befestigte, zurück; nun steht Anspruch gegen Macht, Recht gegen Leistung, Tradition gegen Schöpferkraft — wie Vater gegen Sohn. Der Konflikt ist recht im Sinne der neuklassischen Schule ideal gesetzt. Aber minder ideal gelöst: der Vater kehrt als Pilger heim; der Sohn will ihn, auch nachdem er ihn hat erkennen müssen, nicht anerkennen. Aber zur Gewalttat ist er auch nicht fähig: er beschließt die unwahrscheinliche Halbheit eines öffentlichen Waffenganges mit dem offiziell abgeleugneten Prätendenten. (Was dem Greise gegenüber doch beinah Mord ist und ein feiger dazu!) Dem Alten reift inzwischen Einsicht: er müsse um des Landes willen der jungen Kraft weichen. Er schwört — aber erst,

nachdem sich der Sohn durch Ableugnung des Vaters meineidig gemacht hat — vor dem Volk die eigene Identität ab. Dadurch überwunden, gibt nun der Sohn sein Spiel auf und wirft sich ihm schamvoll zu Füßen. Aber der Alte verzichtet und stirbt — während wir glauben sollen, daß der Junge (obwohl offenkundig beinah Vatermörder und ganz meineidig?) in Ansehen sein Volk weiter beherrscht. Die Unwahrscheinlichkeit ist nur die äußere Manifestation der innern Unentschiedenheit, mit der Franck noch dem hier gesetzten Konflikt gegenübersteht, für den (künstlerisch gesprochen) eben keine glücklich lösenden Zufälle, sondern nur tragische Entscheidungen existieren. So ist auch theatralisch der sehr kräftige Anlauf der ersten zwei Akte im dritten ins Stocken geraten. Das szenische Kompositionstalent scheint mir gleichwohl bewiesen und gegen Francks erste Arbeit im Fortschreiten. Auch das eigentliche Dichtervermögen des jungen Autors wächst wohl — aber langsam. Francks Kunst entzündet sich am Zusammenstoß einer Idee und einer Anekdote und arbeitet langsam und mühevoll erst jener reichern Region zu, in der die echten Dichter schon zur Welt kommen: wo Kunst aus Erlebnis, aus Menschenschau unmittelbar aufsteigt. Seine Gestalten sind zunächst als bedeutsame Typen einer Absicht hingestellt, und nur allmählich und nie bis zum Rand füllt er sie mit Lebensblut nach. Manche bleiben banale Funktionäre. Aber die Kraft ist da: im Vater wie im Sohn und auch in mancher Nebengestalt zucken zuweilen ganz individuelle, dramatisch-dichterisch gezündete Lichter auf, die jene Zweckwesen zu Menschen machen; die uns vom Verstehen zum Fühlen überleiten. Ich glaube, daß diese nachträgliche Eroberung der dichterisch-sinnlichen Sphäre bis zum gewissen Grade möglich ist, und daß Franck auf gutem Wege ihr zugeht.

Dafür zeugt mir auch der Stand seiner Sprache — denn hier ist schließlich der untrügliche Prüfstein für jedes Dichters Metall. Francks Sprache kennt auch viel Krampf und gewaltsamen Wirbel. Nur daß sie nicht, wie Raffs, damit den Schrei einer ekstatisch erlebten Sinnlichkeit nachäfft. Sie steht im Dienst des Gedankens, der oft noch in theoretisch wuchtiger, undramatischer, undichterischer Diskussion ausströmt, öfter aber das Bett der dramatischen Form, die Aeußerungsart lebendiger Menschen sucht: hier wühlt sich nun Francks Sprache ein, ängstlich bemüht, den Rhythmus lebendiger Rede, den Ton der Natur zu fassen. Oft entsteht noch Ueberdrängtes, hastend Unklares, oft bleiben blaßbanale Partien. Aber zuweilen gelingt der tiefe Ton, der uns dramatische Illusion gibt, der unser Interesse in Lebensanteil verwandelt.

Wie weit Francks eigentlich dichterische Kraft reichen wird, wie weit es ihm gelingen wird, seinen Willen in den erträumten Leib andrer Menschen hineinzulegen und aus dem Munde erträumter Seelen herauszusprechen, das kann niemand voraussagen. Möge er

bald die blasse und schwer zu durchfärbende Typik des Herrscherdramas verlassen und seinen Geist durch engere, schärfer kontrastierte Lebensformen hindurch zur Gestalt zwingen. Einer, der selber hinter dem kalten Ofen des Königsdramas gesteckt hat, rät ihm das. Es ist in Francks Geist ein andachtsvoller Ernst — Andacht zu neuen menschlichen Freiheitswerten! — um dessentwillen man es nicht froh genug begrüßen könnte, wenn dieser Autor Macht über die Bühne gewänne.

Der Fortschritt / von Peter Altenberg

Es ist tragisch genug, daß die meisten Verbesserungen in jeglicher Sphäre des Lebens wie von einer heimtückischen bösen Macht, vor allem vom bösen Zauberer ‚Gewohnheit' hintertrieben, aufgehalten, zerstört werden. Bei vielen Dingen kann man Gründe dafür finden und sich daher wenigstens teilweise historisch-philosophisch über das Beharrungsvermögen des menschlichen Geistes beruhigen. Es gibt jedoch eine ganze Anzahl herrlicher Neuerungen, deren Nichtpopulärwerden man absolut nicht begreift. Dazu gehört die Amerikanische Schuhputzmaschine. Ich kenne eine einzige in ganz Wien, im Hausflur des Cafés am Mehlmarkt. Man wirft zehn Heller in den Spalt, und dein Fuß wird dir sanft hineingezogen in die Maschine, und der Schuh dabei von Staub und Kot gereinigt. Dann wird er ebenso sanft herausgeschoben und dabei gewichst und glänzend gebürstet! Man muß nur die Hose ein bischen hochheben, da diese weder gewichst noch auch glänzend gemacht zu werden wünscht. Auch muß dein Fuß der Maschine völlig nachgeben, denn sie allein weiß, was für deinen Schuh zweckmäßig ist, und sie entläßt ihn erst zur rechten Zeit. Weshalb sind solche herrlichen und gutmütigen Maschinen nicht schon längst in den Vestibüls von Hotels, Cafés, Theatern aufgestellt?! Es ist fast eine Tragödie, es zu erleben, wie selbst in den allereinfachsten Dingen niemand das Herz und den Sinn dafür hat, seinen Nebenmenschen das Leben ein bischen zu erleichtern. Dabei wäre es noch ein Geschäft, natürlich für beide Teile. Wie muß man da im vorhinein verzichten, in schwierigern Lagen unterstützt, betreut zu werden!?

Jemand sagte zu mir: „Es paßt mir nicht, daß diese Maschine mir meine zarten Chevreaux-Schuhe mit einer minderwertigen Creme putzt!" Ich erwiderte ihm, daß die Maschine nur Staub und Kot entferne und dann glänzend bürste, also eigentlich mit jener Creme, die ein jeder Schuh schon von selbst habe. „Ach so," sagte er tief enttäuscht darüber, daß er der neuen Schuhputzmaschine, die bescheiden ihre Pflicht erfüllt, kein Klampfl anhängen konnte, ihr kein Bein stellen konnte, über das sie stürzen müßte!

Volkstheater und Volksfestspiele

Unter dem Aufruf von siebenunddreißig Männern, die eine besondere Art von ‚Volksfestspielen‘ zu schaffen beabsichtigen, fehlte der Name Raphael Loewenfeld. Es fiel darum auf, weil die Leiter der Neuen Freien Volksbühne unterzeichnet hatten. Aber auch wenn der Direktor des Schillertheaters kein Todeskandidat gewesen wäre, hätte er sich zweifellos abseits gehalten. Der neue Plan ist aus der Sehnsucht von Schichten geboren, die zuviel Kunst der Gegenwart genossen haben, um sich länger mit ihr zufrieden zu geben: Loewenfeld war der Freund bescheidener Leute, die überhaupt erst in die Kunst eingeführt werden sollten. Für die Adickes, Harnack, Klinger, Mendelssohn, Schuch, Zeppelin und für die andern Einunddreißig soll es das ganze Deutschland sein: Loewenfeld war eine spezifisch berlinische, eine durchaus auf Berlin beschränkte Erscheinung wie etwa Aschinger. Das Wesen und das Ziel der Volksfestspiele ist Monumentalität: Loewenfelds Arbeit war bewußt, aber in keinem tadelnswerten Sinne banal. Wie ein Lustrum nach der Entstehung des Deutschen Theaters Barnay das Berliner Theater aufgemacht hatte, um das Repertoire, das L'Arronge den Umwohnern des Königsplatzes für fünf Mark vorgesetzt hatte, den Umwohnern des Belle-Alliance-Platzes für drei Mark vorzusetzen, so machte wieder ein Lustrum später Loewenfeld das Schillertheater auf — eben um ein genügsames, noch nicht zum Proletariat verwandeltes Kleinbürgertum gegen möglichst geringe Bezahlung nach und nach kunstempfänglich zu stimmen. Ganz ernsthaft war die Schaubühne der Wallnertheaterstraße ursprünglich als moralische Anstalt im Geiste ihres Namenspatrons gedacht. Aber wie es schon geht: die kapitalistische Notwendigkeit war bald genug stärker als die Idee des Begründers, und das Theater wurde in seinen Kreisen um so beliebter, je weniger pedantisch es seine Erzieherpflichten nahm. Es wurde so beliebt, daß Loewenfeld noch ein zweites Haus mit denselben Grundsätzen eröffnen konnte. Nach diesen Grundsätzen sind beide Theater feste Bestandteile des berliner und des charlottenburger Lebens geworden. Sie liefern von klassischen Meisterwerken und von modernen Unterhaltungsstücken, freilich auch von modernen, anderswo bereits erprobten Meisterwerken Aufführungen, die genau den Eintrittspreisen und ebenso genau dem Geschmack ihres Publikums entsprechen, weil gerade sie ja diesen Geschmack gebildet haben. Denn hier ist der Begriff des Publikums, der verloren gegangen schien, wieder lebendig geworden. Hier ist tatsächlich eine

Wechselwirkung sichtbar. Die Schillertheater sind kenntliche, klargefügte, kraftvolle Organisationen, und man kann ihrem Schöpfer kein größeres Lob ins Grab rufen, als daß um ihre Zukunft niemand ängstlich ist.

Die Zukunft der Volksfestspiele dagegen sehe ich viel weniger deutlich. Wie ich den Aufruf verstehe, ist man übersättigt von den Finessen und Nuancen für die Minderheit: die Alp, so meint man offenbar, ist abgeweidet. Von einer Berührung mit der Masse erhofft man Erneuerung, Gesundung, Stärkung und Erhöhung für die dramatische Kunst. Man will sie also wieder zu einer Sache der Gesamtheit machen. Man will das Theater der Fünftausend hinstellen, das die Grenzen der normalen Bühne erweitert. Was hat den Anstoß gegeben? Daß Reinhardts Aufführung des ‚König Oedipus' in Berlin und München einen „gewaltigen Eindruck" gemacht hat. Sie hat zwar nicht auf alle Zuschauer einen gewaltigen Eindruck gemacht. Aber hätte sie es selbst getan — meine Skepsis wäre nicht geringer. Ist es nicht ein bischen übereilt, nach einem einzigen Versuch eine ganze höchst anspruchsvolle Vereinigung ins Leben zu rufen? Steht schon fest, daß jener Eindruck sich jemals wiederholen wird? War es nicht vielleicht blos der Eindruck der Ueberraschung, der ungeheuern Dimensionen, des verblüffenden Kontrastes zu den landläufigen Theaterwirkungen? Ueberdenken wir einmal ruhig, wie das Publikum, das Repertoire und die Leitung dieser Volksfestspiele beschaffen sein kann.

Der Aufruf rechnet in allen großen Städten Deutschlands mit einer festlich gestimmten Hörerschaft. Ich weiß nicht recht, woher diese festliche Stimmung rühren soll. In Bayreuth haben vor Beginn jeder Vorstellung ungewöhnliche Verhältnisse die Sinne der Gäste ungewöhnlich geschärft, ungewöhnlich aufnahmefreudig gemacht. Auf den Straßen und in den Häusern dient nichts einem andern Zweck, als alle Aufmerksamkeit auf Wagners Sache zu drängen. Um dieser Sache willen ist man eigens in diese Stadt gekommen. Aber weshalb soll eigentlich ein berliner Rechtsanwalt, ein münchener Buchhändler, ein frankfurter Bankier und ein hamburger Apotheker nach ermüdender und verärgernder Tagesarbeit befreitern Gemüts in die Volksfestspiele gehen als in irgend ein ernstes Theater? Mit diesem Unterschied wird es auf die Dauer nicht weit her sein, und man wird sich damit begnügen müssen, durch die Darbietungen selber festlich erhoben zu werden. Was also wird man sehen? Die Werke der Antike, wie den ehernen Bestand unsrer klassischen Meisterwerke, soweit ihr besonderer Rhythmus sich in die Schallmaße solches Festraums einstimmen läßt.

Ich glaube nun nicht, daß die Forum-Szene des ‚Julius Cäsar‘ durch die Schallmaße solches Festraums soviel gewinnen, wie die Szene zwischen Brutus und Portia durch die geringe Intimität eben dieses Festraums verlieren wird. Das Repertoire, das sich an die Dramatik der Vergangenheit hält, kann gar nicht anders als äußerst beschränkt sein, und es muß Jahre dauern, bis die Dramatik der Gegenwart aus den veränderten Bedingungen neue Anregungen nicht blos geschöpft, sondern, vor allem, praktisch verwertet hat. Das schauspielerische Material dürfte jedenfalls reicher sein, denn es sollen die bedeutendsten Darsteller der deutschen Bühne herangezogen werden. Also eine Art Meisterspiele, die sich von den Meisterspielen Dingelstedts, Possarts und Angelo Neumanns zu ihrem Vorteil auch dadurch unterscheiden werden, daß Max Reinhardt sie leitet. Wunderschön, und wenn Reinhardt sein Haus zu eng geworden ist, so wird ihm niemand das Recht bestreiten, sich beliebig auszudehnen. Aber wir sind besorgt und nicht ohne Grund. Wir sehen, noch einmal, die Zukunft der Volksfestspiele nur sehr undeutlich und möchten sie keinesfalls mit Reinhardts Gegenwart erkaufen und gar mit einer Zukunft, die sich organisch aus dieser Gegenwart entwickelt hat. ‚König Oedipus‘ hat mich auf jeder Bühne tiefer ergriffen als im Zirkus Schumann; aber ‚Aglavaine und Selysette‘ wäre ohne Reinhardt überhaupt nicht gespielt worden, und ‚Othello‘ hat vor Reinhardt niemals eine ähnliche Gewalt gehabt. Das besitzen wir, das wollen wir nicht mehr verlieren. Was hilfts! Wir werden es verlieren, wenn ein einziger Mensch die Kammerspiele und das Deutsche Theater auf der Höhe erhalten und die Volksfestspiele zur Höhe führen soll. Diese Gründung braucht — zum mindesten solange, bis sie steht und geht — den ganzen Mann. Hier muß von Grund auf gebaut, hier muß der Grund überhaupt erst geschaffen werden. Hier muß eine neue Technik gefunden und durchgesetzt, nicht blos studiert und umgesetzt werden. Das und noch viel mehr wird keiner besser können als Max Reinhardt. Aber ich bezweifle vorläufig, daß der Ertrag den Verlust aufwiegen wird, der so unausbleiblich ist, wie die Kräfte eines einzigen Menschen begrenzt sind, und wären es auch die Kräfte dieses einzigen Menschen. Alle diese Zweifel auszusprechen, halte ich für meine Pflicht. Ich wäre froh, wenn ich mich irrte, und ich werde niemals zögern, meinen Irrtum zu gestehen. Aber ich fürchte, daß ich mich nicht irre, und daß man Unsummen von Geld und Kraft vertun wird, die, für die Kammerspiele und das Deutsche Theater verwendet, dem deutschen Volk die wahren Festspiele sichern würden.

Angelo Neumann / von Felix Adler

Er hat es zeitlebens verstanden, eine gute Presse zu bekommen. So fielen auch die Nekrologe dementsprechend aus. Man nannte ihn einen Fürst im Reiche des Theaters. Aber er war im besten Falle doch nur ein tüchtiger Impresario. Immer und immer wieder las man seinen Namen in der Zeitung. Es gab kein Theaterereignis, mit dem er sich nicht in Verbindung zu bringen wußte, als Unternehmer oder Nichtunternehmer, als flinker Einheimser billiger Erfolge oder als energischer Protestler gegen zu hohe Tantiemenforderungen. Aber immer ist er dem Erfolg nachgejagt, nie hat er dazu beigetragen, ihn zu begründen. Der ‚Ring' mußte sich erst in Bayreuth erprobt haben, bevor Angelo Neumann das fliegende Wagnertheater etablierte, Mascagnis ‚Cavalleria' in Rom, Dresden und Wien Sensation gemacht haben, bevor er damit nach Berlin ging. Ob er mit den ‚Nibelungen' oder mit der ‚Cavalleria' reiste, war ihm im Grunde gleichgültig.

Daheim in Prag liebte er es, der Gönner aufstrebender Autoren zu sein. Wohl auch mehr mit Rücksicht auf sich als auf diese. Es machte sich doch gut, wenn in den ausländischen Zeitungen zu lesen stand: In Angelo Neumanns Theater haben Hugo Wolfs ‚Corregidor', Hans Pfitzners ‚Armer Heinrich', ja selbst Richard Straußens ‚Guntram' Unterkunft gefunden. Ebenso selbstlos setzte er sich für Weingartners ‚Genesius' und Paderewskis ‚Manru' ein. Fand sich gar ein Autor mit einflußreicher Protektion ein, oder ein hochgeborener Dilettant, so war Angelo Neumann um so freudiger zu haben: Carmen Sylva, Christine Gräfin Thun, Major von Chelius oder der Graf Hochberg — sie konnten sicher sein, jederzeit mit offenen Armen aufgenommen zu werden. Die braven Prager haben alles geschluckt: den ‚Guntram' ebenso wie den ‚Genesius', den ‚Armen Heinrich' wie den ‚Manru'. Dafür dirigierten Strauß und Weingartner ein Konzert, und Paderewski spielte wunderschön Klavier. Für ‚Meister Manole' aber gab es einen Orden. Und solcher Orden hat sich Neumann viele verdient. Aber er hat weder Richard Strauß und Hans Pfitzner eine dauernde Heimstätte bereitet, noch Gluck und Mozart, deren Werke wohl in renommistisch angekündigten Zyklen zeitweise erschienen, deren Aufführungen aber niemals Ueberzeugungskraft genug erhielten, um für sich selbst bestehen zu können.

Neumanns Auffassung vom Theater wurzelte in den Ueberlieferungen der Dingelstedtschen Aera. Modernen Einflüssen absolut unzugänglich, hielt er fest an den Traditionen seiner Jugend. Er hatte keinen Sinn für die Erneuerung der Wagnerschen Werke aus dem Geiste unsrer Zeit, er blieb den Reformen Max Reinhardts gegenüber verständnislos. Er bekam das beste Sänger-, das beste Schauspieler-, das beste Kapellmeistermaterial an die Hand. Jeder begabte An-

sänger, der Anspruch auf Karriere zu haben glaubte, meldete sich in Prag. Sie kamen, weil Angelo Neumann Entdeckerruf hatte. Aber eigentlich war es umgekehrt. Angelo Neumann kam zu den Lorbeeren des Talentfinders, weil die Talente zu ihm gekommen waren. Er hat diese Talente nie gefördert, sondern sie wild aufwachsen lassen und ausgenützt. Wer sich in seinen prager Jahren nicht dank glücklicher Zufälle von selbst entwickelt hatte, für den war diese Zeit unwiderruflich verloren. Gar mancher erkannte die unhaltbare Situation frühzeitig und ging davon, wie der junge Gustav Mahler, der es begreiflicherweise bald satt haben mußte, den damals neuen ‚Trompeter von Säkkingen' fast en suite zu dirigieren, und der im Streit um ein Tempo der — Primaballerina gegenüber Unrecht bekam. Wer aber blieb, mußte sich dem Eigenwillen des Diktators fügen. Es wäre ein Leichtes gewesen, aus den jeweilig vorhandenen Kräften ein Ensemble zu bilden und aus der Anregung jedes Einzelnen fruchtbringendes Kapital zu schlagen. Das hat Angelo Neumann nie verstanden, weder in der Oper noch im Schauspiel, für das er nicht mehr als ein platonisches Interesse hatte. Sein Ensemble bestand nur aus den von der Gunst des Publikums oder der Direktion getragenen Lieblingen und den Mitläufern. Gab es keinen Liebling, so nahm man zu den berühmten Gästen Zuflucht. Traten zwei oder mehrere Gäste gleichzeitig auf, so nannte man das ein Festspiel. War gerade der Monat Mai da, so wurde daraus ein Maifestspiel.

In diesen mit großer Reklame angekündigten Maifestspielen feierte Neumanns Impresariogenie seinen alljährlichen Triumph. Bei dieser Gelegenheit lernte man in Prag die Celebritäten sämtlicher Hof- und Stadttheater kennen. Selbst ganze Ensembles wurden herangezogen, und wenn der Vorrat an deutscher Opern- und Schauspielkunst erschöpft war, so kamen mitunter auch Hilfstruppen aus Italien, Frankreich und Rußland. Das Jahr über aber gab es dafür nur das typische Stadttheaterrepertoire, die Opern Wagners, Meyerbeers, Gounods, Puccinis, die Schauspielnovitäten des berliner und pariser Marktes mit einjähriger Verspätung und die wiener Operette. Dennoch waren die Prager auf ihren Angelo Neumann stolz. Sie wollten ihn nicht anders und sein Theater nicht anders. Bezeichnend ist der letzte Spielplan, den er entworfen hat. Das Repertoire für Weihnachten und Neujahr enthält: Raub der Sabinerinnen, Puppenmädel, Pension Schöller, Er ist nicht eifersüchtig, Lohengrin, Lumpacivagabundus mit einem ‚Saloncabaret' unter Mitwirkung der Opernkräfte, und für den Neujahrstag eine ‚Galaopernvorstellung', in welcher zur Aufführung gelangen: der erste Akt der ‚Walküre', der erste Akt von ‚Madame Butterfly', der vierte Akt von ‚Rigoletto' und der zweite Akt der ‚Fledermaus'. Das ist Angelo Neumanns künstlerisches Vermächtnis.

Glaube und Heimat / von Alfred Polgar

Glaube und Heimat, Himmel und Erde. In Schönherrs Drama ringen diese zwei Mächte miteinander. Der Preis sind die Seelen einfacher, lügeloser Menschen, tirolischer Bauern. Hartes Material, das von zwei gegensätzlich wirkenden Kräften nicht zerbrochen, nur torquiert wird. Aus dem Knirschen und Stöhnen dieser gemarterten Seelen, aus ihrem Schrei der Wut, Ohnmacht, Verzweiflung, des Trotzes und der Resignation klang dem Dichter eine tragische Melodie. Die gestaltete er. In volksliedmäßiger Einfachheit. In breiten, wuchtigen Klängen. In Harmonien von asketischer Herbheit. Nur zum Schluß mengt sich, unsichtbar, vom siegenden Himmel herab, im verklärten Diskant der chorus coelestis drein. Gewissermaßen: „. . . ist gerettet!"

Da reicht nämlich der Rott-Bauer der feindlichen Gewalt, die ihm das Schlimmste angetan, die Hand zur Verzeihung. (Und es würde nicht weiter stören, wenn jetzt ein Engel erschiene und einen Heiligenschein überbrächte.) Der wilde Reiter aber, ein bluttriefender Repräsentant der zelotisch alleinseligmachenden Kirche, zerbricht sein Schwert, das Symbol ihrer irdischen Machtvollkommenheiten. Wie wenn ihn jählings Ekel faßte über sein schnaubend dahinrasendes, sekundäres, weil mit weltlichen Dingen versetztes Christentum, gegenüber diesem primitiven, reinen, elementaren Urchristentum.

Das ist schön, das hat eine große ideelle Linie: wie der simple bäurische Held mit jeder Züchtigung, die der Himmel ihm auferlegt, wächst; wie er, zu Beginn des Dramas tiefgebückt, auf die geliebte Scholle starrend, sich immer höher aufrichtet, sich immer gerader streckt und reckt, bis er, zum Ende, nach einer schimmernden Dornenkrone greifen darf. Es ist, als ob der Sturm des Leidens nur immer heftiger antobte, um auch die letzte Kostbarkeit aus dieser bäurischen Seele zu schütteln.

Der Rott-Bauer hatte einen Großvater, der geschunden und hingerichtet wurde; und dem sterbenden Vater verweigert man das einzige, was er noch wünscht: ein Grab in heimatlicher Erde. So nahm man dem Rott-Bauer die Vergangenheit. Man vertreibt ihn von Haus und Hof, von Weib und Kind. So stiehlt man ihm sein Gegenwärtiges. Der Sohn, sein ‚Zuchtstierl', wie er ihn derb-zärtlich nennt, flüchtet vor den Häschern in den Mühlbach, stirbt. So raubt das Schicksal dem bäurischen Märtyrer auch die Zukunft. Und nun, um alle drei zeitlichen Dimensionen betrogen, hat er die legendare Kraft, sich in eine vierte Dimension zu retten; sich evangelisch-unwirklich zu betragen. „Christoph, du bist ja völlig über ein' Menschen!" sagt sein Weib (staunend, mit großen Augen) . . . Der Engel haucht auf den Heiligenschein und putzt ihn blank mit dem Aermel seiner weißen Tunika.

Hier muß ich, vor des jungen Rott jähem gewaltsamem Abscheiden, doch bemerken, daß das Wüten gegen die Erstgeborenen eine peinliche Marotte der Schönherrschen Dramen scheint. In fast all seinen Stücken gibt eines Kindes Tod die schärfst gespitzte tragische Pointe ab. In ‚Karrnerleut'' geht der Bub ins Wasser, und, ganz ähnlich wie in ‚Glaube und Heimat', steht der Repräsentant der automatisch zermalmenden Macht (dort der Gendarm) selbst gebrochen am Ufer. In ‚Erde' fällt das jüngste Mitglied des Bauernhofes, das sanfte, verträumte Knechtl als einziges Opfer. In ‚Ueber die Brücke' springt das junge Mädel in den Fluß. Und in ‚Glaube und Heimat' wird der fünfzehnjährige ‚Spatz' als Opfer auf dem Altar einer götzenhaft begehrlichen dramatischen Muse hingeschlachtet. Als wenn es sie immer nur nach ganz zartem, knusperigem Fleisch leckerte. Immer hat es Schönherrs Tragödie auf die Kleinen abgesehen. Das ist ihre Lieblings-Crudelität, ihr Spezialgriff in Eingeweide. Eine pharaonische Kaprize, die unangenehm wirkt, weil sie so was gewalttätig Justamentiges hat.

Was mich das Schönste an dem Drama ‚Glaube und Heimat' dünkt: seine gloriose Einfachheit. Seine kristallinische Härte und Geschlossenheit. Alles in diesem Schauspiel, Empfindung und Gedanke, ist auf eine klarste Ur-Formel, auf einfachste Grundgesetze reduziert. In diesen Bauernseelen und Bauernschädeln verstocken Triebe und Ideen zu elementarer Härte; ungeschwächt von Zweifeln, von keinem Mißbrauch abgestumpft, sind sie, wirken sie. (Das macht sie fürs Drama so brauchbar.) Diese bäurischen Menschen, die Schönherr liebt, verhalten sich zu den üblichen Dramenhelden wie Planspiegel zu Prismen. Ungeteilt, unzerstreut tritt jeder Strahl wieder nach außen, der sie trifft. Das sind Menschen, die einen Gedanken, ein Gefühl, das einmal in ihr Inneres gesenkt wurde, rasch versteinern lassen. Sie können dann mit ihm wie mit einer Waffe hantieren, einer primitiven, aber unzerbrechlichen Waffe. Sie schnitzen daraus Worte von einer Kraft, gegen welche die fintige Dialektik des Kulturmenschen sich arm genug ausnimmt. In ihrem Munde sprechen sich ewige Menschheitsideen (Glaube, Heimat) in einem rohen Ur-Idiom aus, das die große, Jahrtausende überdauernde Gewalt und Geltung dieser Ideen besser ahnen läßt, als es ihre feinste Formulierung in einer hochorganisierten Sprache vermöchte. Und deshalb scheint es mir unwesentlich, ob, was in diesem Drama vorgeht, sich historisch rechtfertigen läßt, ob Licht und Schatten mit göttlicher Gerechtigkeit oder mit zeichnerischer Willkür verteilt sind. Auf den aesthetischen und symbolischen Wert der Zeichnung kommt es an. Darauf, ob im Spiel und Gegenspiel der Kräfte diese Kräfte als elementare Gewalten, ihre Wirkungen auf Menschenseelen als große, rührend-mächtige Wirkungen zu erkennen und zu verspüren sind. Welchen Namen diese Kräfte haben, ist eigent-

lich egal; egal, ob es sich um drangsalierte Lutheraner Augsburger Konfession oder um drangsalierte Feueranbeter handelt.

Ich sagte: Die gloriose Einfachheit . . . Ein ‚wilder Reiter' als Statthalter verschwisterter irdisch-kirchlicher Macht. Ein Soldat als sein ‚Fanghund'. Ein Trommler als seines Willens Zunge. Ein paar Bauern als seine Opfer. Was hätte ein andrer aus diesen Elementen für ein blumiges Schaustück gemacht. Mit herrlichen Soldatenaufzügen, Trommeln und Trompeten, mit Bauernmassen, endlos und jammernd über die Landstraße dahingewälzt, mit Typen in allen Regenbogenfarben, mit Humor und Traurigkeit in hundertfacher Spielart. Schönherrs Bauerndrama aber hat eine bezwingende Keuschheit der Linien, hat die Simplizität, das durchsichtige Gefüge einer natürlichen Architektur. Eines Nadelbaumes etwa. So ist diese Dichtung (um, wie bei Schönherr kritisch-üblich, beim Bild aus der ländlichen Sphäre zu bleiben): Nadelholz. Streng, gerade, stachlig, unbunt, wetterhart, in knappste Symmetrien gegliedert; kein Raschellaub, kein Blütenreichtum.

Freilich, man müßte wissen, wo die Grenzlinie zu ziehen, wie weit die Einfachheit und Armut Stilprinzip, und wie weit sie zur Tugend umgewandelte Not der Schönherrschen Begabung ist. Wer zweifeln will, findet auch in dem schönen Drama ‚Glaube und Heimat' genug Häkchen, seine Zweifel daran zu hängen. Man kann sagen, daß das Vagantenpaar ein bißchen nach Baumbach-Lyrik schmeckt. Daß der wilde Reiter ein Elementarereignis ist, ein wutkrankes Tier, dessen Einbruch in friedliche Hürden fatal wirkt, nicht tragisch. Man kann sagen, daß diese Bauern — ganz, restlos, bis an den Rand ihrer Seelen erfüllt von einer einzigen Idee, einer einzigen Sehnsucht, einem einzigen Glauben — zwar wie die leibhaftige Verlebendigung dieser Idee, dieser Sehnsucht oder dieses Glaubens durchs Drama gehen (als hätten die Abstrakta sich plötzlich zu Körpern verdichtet, gingen, sprächen atmeten). Man kann aber auch sagen, daß in diesem Besessensein von einem einzigen Gedanken oder einem einzigen Gefühl, in diesem unablässigen planetischen Kreisen um einen festgerammten Mittelpunkt etwas tot-Mathematisches liegt, etwas von der Leblosigkeit eines starren Prinzips; daß dieses immerwährende Singen von ein, zwei Wesens-Grundtönen eine leitmotivische Monotonie ins Spiel bringt, die der Flauheit nicht ermangle. Da ist der Englbauer zum Beispiel, der für seine kommenden Söhne sorgt und die Häuser der vertriebenen Bauern zusammenkauft. Er gibt keine Lebensäußerung von sich, die nicht zu dieser einen fixen Idee gravitierte. Er ist blind, taub, unempfindlich gegen alles, was außerhalb dieses Kreises seines pathologisch hartrindigen Spezialinteresses liegt. Allerdings, gerade in dieser Beschränkung der Figuren zeigt sich auch wiederum die Meisterschaft ihres Dichters. Seine Kunst der Variationen auf einer einzigen

Saite. Seine Kraft der Prägung. Seine Fähigkeit, in wenig Aktionen, Worte, Gebärden den Extrakt, die Essenz eines Menschen einzupressen.

Ein Bedenken möchte ich hier notieren. Dieses: daß der Begriff ‚Heimat' im Schönherrschen Drama oft getrübt scheint durch den Begriff ‚Besitz'. Den Sandperger hört man fortwährend um sein Eigentum jammern, nicht um seine Heimat. „Ich bin halt in mein' eignen Häusl!" schreit er in verzweifeltem, irren Jubel, nachdem er seinen Glauben abgeschworen, „in mein' eignen Häusl!" . . . Und argumentiert ungefähr so: „Mein Haus ist zwar die Hölle . . . aber es ist eben ‚meine' Hölle!" Hier ist das Heimatsproblem ganz verwischt durch das Eigentumsproblem. Ein Häusl, eine grundbücherlich ihm eigene Hölle könnte der Sandperger auch im fremden Land erwerben. Geld hat er ja, den Kaufschilling des Englbauern. Man sollte meinen, die Sehnsuchts-Logik müßte so lauten: lieber Bettler daheim, denn Bauer in der Fremde. Das soziale Dilemma: selbständiger, grundbesitzender Bauer oder bäurischer Arbeiter ist kaum geeignet, tief ins Herz zu greifen. Nur aus dem menschlichen (zeitlosen, unbedingten) Dilemma: Heimat oder Exil, springt der tragisch zündende Funke.

Von Zweifeln unberührt bleibt Schönherrs Kunst, die Vorgänge seiner Dramen zu Bildern von einfacher Schönheit und symbolischer Reliefierung gerinnen zu lassen. Manches bleibt da aus ‚Glaube und Heimat' unvergeßlich. Wie der toten tapfern Lutheranerin die Bibel nicht aus den Fingern zu winden ist; wie der Bauer, Trost suchend, hart und stockend, die Bibel liest, gleichsam nach labendem Naß den Felsen abklopft; wie der Reiter all sein lang gestocktes Mitleid warm und reich über den zerlumpten Vaganten hinströmen läßt. Unbezweifelt bleibt des Dramatikers Schönherr Talent, von simplen Seelen mit ein paar harten Strichen Grundrisse und Querschnitte zu geben, unverrückbar fest, unverwirrbar deutlich. Unbezweifelt bleibt sein Talent, den Zusammenhang bäurischer Menschen mit der Scholle, die sie bebauen, als einen mysteriös-zwangvollen spüren zu lassen. Diese Menschen stehen nicht nur fest auf ihrer Erde, sie sind aus Erde. Die heimatliche Erde ist ihr Rohmaterial, darein sie eingesprengt. Und es bedarf der wuchtigsten Hammerschläge des Schicksals, sie herauszubrechen. Unbezweifelt bleibt Schönherrs Begabung, seinen derben, primitiven Menschen dichterische Bedeutsamkeit zu verleihen, ihnen einen nicht zu überhörenden symbolischen Rhythmus einzusenken. Da gefällt mir besonders, besser als der wilde Reiter, das Schreiberlein: mit seiner verstaubten Würde und grimmigen Geschäftigkeit; mit seiner fischkalten, morosen Ueberlegenheit, die er dadurch gewann, daß ihn seit langem nur die Mechanik der Vorgänge zu kümmern pflegt. Geburt und Tod: das hat für ihn gar keinen Gefühlsinhalt mehr, das bedeutet nur eine Verschiebung der Sachverhältnisse, die zu lästigen Registrierungen zwingt. Wie eine Allegorie des Begriffes ‚Amt' ist er.

Merkwürdig, das wäre hier zu erwähnen, ist überhaupt das geringe Maß von Mitleid, das in Schönherrs Dramen zu Wort kommt. Der eine hat für das Elend des andern immer nur die trockenste Gleichgültigkeit, bestenfalls ein paar gutmütig-harte Spassetеln. Der Schuster, der den Bauern die Wanderschuhe nagelt, hat nur wurschtige Handwerkersprüche für die langjährigen Heimatsgenossen, der Engelbauer nur die Sucht, sie schon draußen zu haben, der Schreiber nur bündige Derbheiten. Aber so sind ja Schönherrs Bauern immer: Uebermenschen oder Unmenschen. Menschen sind nur die Kinder; und die werden eben massakriert.

Genug. Diese drei spürt man im neuen Schauspiel Schönherrs wirkend: Kraft, Konzentration, Bildner-Herrschaft übers Material. Drei Marken, die in das Echtheitszeichen jedes dramatischen Kunstwerks mystisch-unverkennbar hineingeschlungen sind.

* * *

‚Glaube und Heimat' brachte dem wiener Deutschen Volkstheater einen allerstärksten Erfolg. Er ist zum Teil auch dem Regisseur Schönherr zu danken. Am Ganzen und an jedem Detail merkte man das Walten einer Regie, die nirgends ein Verwischen der klaren, geraden Linien des Dramas zuließ, von Floskeln, Fioriluren und szenischen Effektchen nichts wissen wollte, nicht das kleinste Quentchen rundenden theatralischen Fettes an dem Körper der Dichtung duldete. Was hätte ein Theaterfachmann nicht alles in Stimmung, Kolorit, pointierten Gegensätzen sich geleistet! Unter Schönherrs Führung mußten sich die Szene und die Spieler zu dem bekennen, was auch das oberste aesthetische Prinzip seiner Dichtung ist: zur Kargheit und zur Simplizität. Zugunsten des Dichterischen und Dramatischen wurde das Theatralische auf schmale Kost gesetzt, mit Stimmungsmitteln fast trotzig gespart, nur das Nötigste an szenischem Aufwand getrieben, und alle Figuren in einer kantigen, unweichen, höchst einprägsamen Holzschnitt-Technik herausgearbeitet. So gerieten die drei Akte wie drei schön und stark rhythmisierte Strophen eines zu äußerster Knappheit des Ausdrucks verhaltenen Gedichts. Und angesichts dieser Regieführung, die die Seele des Dramas, sein ‚Einwendiges', wie es im Stück heißt, freizulegen wußte, scheint es grenzenlos gleichgültig, ob vielleicht ein paar Abgänge praktischer zu machen, ein paar Kulissen geschickter aufzustellen gewesen wären. Es ist immer herzerquickend, wenn der Dünkel der Herren vom Bau sich als unbegründet erweist.

Als die besten des Abends wären Willi Thaller und Hans Homma zu nennen. Herr Thaller ganz außerordentlich in der Mischung von Milde und Trotz, die er der Figur des Rott-Bauern gab, in der wuchtigen Knappheit der Gebärde und Rede, in dem elementaren Aufstürmen der Rührung und der Wut, das so viel Empfindung auf so wenig Worte gefrachtet aus der Tiefe des Herzens heraufwirbelte. Und

Herr Homma meisterhaft in der Darstellung einer kühlen, praktischen, vom Besitzdünkel humorhaft besessenen bäurischen Seele. Er hatte so viel echte, unübertriebene Schwere und Gebundenheit in Bewegung und Rede. Man könnte sagen: er sprach Schwielen. Dann Herr Jaro Fürth, der die vielleicht schwierigste Figur des Dramas innehatte und ein Stück eigenartiger, leicht grotesk gesprenkelter Charakterisierungskunst gab; Frau Alice Hetsey als Bäuerin, die im Betreuen von Mann, Kind und Haus all ihre physische und seelische Kraft verbraucht, für die Gewissenskämpfe der Männer nichts mehr übrig hat. Sehr humorvoll, knarrend trocken das Schreiberlein des Herrn Anton Amon. Den wilden Reiter, die monumentale, überlebensgroße Figur des Stückes stellte Herr Victor Kutschera dar. Er sah gut aus (der Maler Hollitzer hatte fürs Kostüm gesorgt), und was er blickte, war Geißel, und was er sprach, war Blut. Aber in diesem Blut sitzt ihm eben das Deklamatorische. Unausrottbar. Ein frischer, froher, zwanglos-naiver, federleichter Bauernbursch Herr Huber. Am wenigsten gefiel mir das Vagantenpaar (Fräulein Paula Müller und Herr Wilhelm Klitsch). Es war süßlich, underb, von einer ganz lyrischen rosa-Helligkeit, die gleichsam einer andern, dem Drama wesensfremden Farbenskala entnommen schien.

Deutsches Theater / von Tybalt

Geheimrat: Messieurs! Ich eröffne unsre Konferenz mit einem dröhnenden Salut, das sich zunächst an mich selbst, dann aber auch an Sie wendet. Ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, daß meine Kunstauffassung Ihren Bestrebungen zur Unterdrückung deutscher Bühnenkunst im Inlande nach wie vor genau so sympathisch gegenübersteht, wie — nun, wie etwa Oedipus dem Kolonos. Ja, meine Herren: der ‚Verein antinationaler Theaterdirektoren‘, den Wir — ich meine damit Mich — ins Leben gerufen haben, soll mich immer an seiner Spitze sehen. Zwar habe ich kein Theater mehr — aber wie der Dichter so schön sagt: „Was tut das?“ Und so lassen Sie mich denn alles, was mich in diesem Augenblicke bewegt, zusammenfassen in das geflügelte Wort: „Voilà tout!“

The honourable Alfred Halme Esq.: Thre Cheers for Mr. President. Hip hip hurrah!

Le professeur Renard, Offizier der Ehrenlegion, Berliner Vertreter von Poiret: Vive Monsieur le président!

Barnowsky Victorl, Großbauer erster Klasse: Grüaß di Gott, Geheimrat. Alsdann, g'redt hast, wie a Viech. Aber hochleben sullst doch. Eins, zwei, drei, g'suffa!

Direktor Donat Sternfeld: Zu Gesund bis Hundert.

Geheimrat: Meine Herren Messieurs! Tief gerührt von Ihrer so überaus berechtigten Dankbarkeit, kann ich Ihnen nur meinen innigstenDank oder, besser gesagt, meinen aufrichtigsten Merci aus-

sprechen. Wahrlich, in dieser Stunde möchte ich von mir mit dem Dichter sagen: „Er stand auf seines Daches Zinnen; er schaute mit vergnügten Sinnen . . ."

Zwischenruf: Zur Sache!

Geheimrat: Messieurs, dieser Zuruf aus dem Orkus, den die alten Hellenen gelegentlich auch ‚Tartare' nannten, trifft mich nicht. Aber in gewissem Sinne hat jener unbekannte Heerrufer doch Recht. Auch ich möchte jetzt mit dem Dichter sagen: „Der Worte sind genug gewechselt — nun laßt uns endlich Facten sehn." Auf der Tages- oder Nachtordnung dieser Session steht ein Punkt, der bestimmt geeignet sein wird, bei Ihnen das hervorzurufen, was der Franzose in wenigen Worten einen succès nennt. Meine Herren, es ist unsern vereinten und langjährigen Bemühungen gelungen, die Spezies jener Individuen, die dereinst das Theatergeschäft ruinierten und sich deutsche Dichter nannten, auszurotten. Alle diese Leute — so nahm ich wenigstens an — haben sich anständigen Berufen zugewandt und den Platz an der Sonne ihren Kollegen vom Auslande eingeräumt, denen dieser Platz von uns längst und ohne jede Vorverkaufsgebühr reserviert war. Und nun, Messieurs, was sagen Sie? Gerade als ich diese in Ehrfurcht prangende Halle betrete, meldet mir der Domestik, daß uns ein deutscher Dichter zu sprechen wünsche. Auch hier müßte man mit dem Dichter sagen: „Erkläret mir, Graf Oerindur!" Sollte es möglich sein, daß einer der Dichter, entgegen dem Beschluß des göttlichen Fatums, doch am Leben geblieben ist, genau wie einst der kleine Oedipus im Zirkus Schumann? Ich bin starr. Aber auch dieser Starrkrampf soll mich nicht hindern, die Wünsche jenes Mannes objektiv zu prüfen. (Er klingelt) Pförtner, führen Sie jenes Sujet vor mein Forum und nehmen Sie ihm die eventuellen Waffen ab. Und nun noch eins: Uns allen ist ja diese plumpe deutsche Sprache in gewissen Wendungen ihrer Terminus-Technik abhanden gekommen. Wer traut sich dennoch, zwischen uns und unserm Gast das Dolmetscheramt zu übernehmen?

Donat Sternfeld: Mein Bruder Anton und ich beherrschen der deutschen Sprache noch heute ausgezeichnet.

Geheimrat: Sans doute. Aber vielleicht stellt sich uns doch lieber unser geschätzter Herr Verleger zur Verfügung, der früher mit den deutschen Dichtern so gut fertig zu werden wußte. Ja? Also tausend Dank. Und nun: Silence, Messieurs!

Der deutsche Dichter (tritt ein. Nach schüchterner Verbeugung zu Alfred Halme Esq.): Verzeihen Sie, ich bin ein deutscher Dichter.

Halme (mürrisch): Go on. I cannot understand, what you say. Please, speak English!

Dichter (verdutzt zu Mr. Max Renard): Ach, der Herr ist wohl Ausländer? Vielleicht können Sie mir Auskunft geben. Ich bin nämlich ein deutscher Dichter . . .

Renard: Enchanté. Mais, was sein das: Deutscher Dichter?

Barnowsky Victorl: Du, Bruderherz, vielleicht hast a Dialektstück da. Nacha läßt sich am End' doch was richten!

Donat Sternfeld: Lieber Freund, es gibt augenblicklich nur zwei deutsche Dichter. Der andre is mein Bruder Anton.

Verleger: Meine Herren, auf die Art werden wir mit dem Goi noch um Mitternacht verhandeln. Also lassen Se mich mal. Komm her, mein Jungchen. Was bist du? 'n deutscher Dichter? Nu schön. Also wieviel Vorschuß willste haben?

Dichter: Sie sind sehr liebenswürdig. Aber ich möchte keinen Vorschuß.

Verleger: Dann sind Sie kein deutscher Dichter.

Dichter: Das muß ich besser wissen. Ich habe ein Stück, und das will ich aufgeführt haben.

Verleger: Außer das.

Renard: Idealist!

Donat Sternfeld: Auf deutsch: Chammer!

Barnowsky Victorl (sich die Aermel hochstreifend): Wißts was? Tuan ma'n außa, den Bimpf!

Geheimrat: Messieurs, laissez donc. Wir sind ja hier nicht auf der Probe. Wo ich bin, heißt es stets: „Die Waffen ruhen, des Krieges Stürme schweigen." (Zum Dichter) Junger Mann, ich bin bereit, Ihnen so viel Konzessionen zu machen, daß Zickel nicht wird umhin können, die Gelbsucht zu bekommen. Aber Ihre Wünsche gehen, wie der Dichter sagt, weit über Menschliches hinaus. Wie, Sie haben ein deutsches Stück und wollen es in deutscher Sprache aufgeführt haben? Mais, mon brave: Sie sind doch in Deutschland . . .

Donat Sternfeld: Unberufen.

Dichter (der die Situation überschaut): Nun, Herr Geheimrat, ich sehe doch, Ihnen kann man nichts vormachen. Gestatten Sie daher, daß ich mein Inkognito lüfte.

Geheimrat: So sind Sie also, mit Gottes Hilfe, ein Fürst?

Dichter: O nein. Aber ein französischer Poet, der gut deutsch spricht und sich daher mit Ihnen allen einen kleinen Silvesterscherz erlaubt hat.

Geheimrat: Mon cher, im Grunde erlaubt man sich mit mir keine Scherze. Um mit dem Dichter zu reden: „Nicht der Kaiser hätte sich erlaubt, was du!" Aber da Sie aus dem Reiche der Seine stammen, mag es hingehen. Außerdem, ich gebe Ihnen mein parole d'honneur: zwei Minuten später hätte ich Sie an Ihrem mit schlechtem Loirewasser getauften Akzent doch erkannt.

Dichter: Und mein Stück . . .?

Halme: Aoh, I will play it . . .! In the next week!

Renard: Donnez moi la pièce! Vite, vite!

Barnowsky Victorl: Glei gibsts her, dös Stück, du Sauluder, oder . . .

Geheimrat (zum Dichter): Was sagen Sie? Quel triomphe!

Dichter: Ja, ich bin auch sehr glücklich. Aber eins weiß ich jetzt: Es ist heute wirklich sehr schwer, als deutscher Dichter durch die Welt zu kommen.

Donat Sternfeld (neben ihm, trübselig): Spaaß, wem sagen Se das?

Rundschau

Der Gardist

Das ist wieder einmal eine Glanzrolle für alle ehrgeizigen Mimen, für die Virtuosen unter den Schauspielern. Franz Molnár hat das Zeug dazu, für diese zu schaffen. Oder kann es etwas Göttlicheres für einen jugendlichen Liebhaber geben, als sich selbst in doppelter Gestalt zu spielen? Da mimt man also einen Schauspieler in seiner Wohnung, einen Heldendarsteller mit allen seinen Launen. Man hat eine junge Frau, gleichfalls Schauspielerin; man hat sie trotz ihrer etwas bewegten Vergangenheit vor einigen Monaten geheiratet; man betet sie an, überschwänglich, auf Schauspielers Art. Nun ist es aber Mai, die schöne Zeit der jungen Liebe. Man fühlt, daß einem das Weib ganz und gar aus den Armen, daß man ihm aus der Seele gleitet. Sie spielt Chopin und steht am Fenster und wartet des Unbekannten. Diesmal wird es, das spürt man, einer in Uniform sein. Da zieht man sich den Rock eines Gardisten an, setzt einen Tschako auf den Kopf, schnallt den Säbel um und macht seiner eigenen Frau zur Abenddämmerung Fensterpromenaden. Man wird bemerkt und erhält für Nachmittag ein Rendezvous. Man hat zuhause ein Provinzgastspiel vorgeschützt und tritt nach einiger Zeit bei seiner eigenen Frau als Graf So und So, Gardist bei Seiner Majestät, ein. Hier beginnt also das aufregende doppelte Schauspielen. Der Zuschauer weiß (aus einem frühern Gespräch des Mimen mit seinem Freund, dem Kritiker), daß der Mann seine eigene Frau verführen will. Hinter der Komödie grinst grauenhaft das tiefe Problem: Wo beginnt der Schauspieler, und wo endet der Mensch? Ein hohes Spiel hebt an: der Einsatz ist hier die Gattenehre und hier die Kunst des Schauspielers, und wenn der Gatte verliert, hat der Künstler gewonnen. Aber eigentlich hat der eine, der zugleich Gatte und Schauspieler ist, so oder so verloren. Der zweite Akt spielt in einer Opernloge. Der Gardist bringt die Frau bei melodramatischer Begleitung aus der herzbetörenden ‚Madame Butterfly' so weit, daß sie im dunklen Hintergrund ihm in die Arme sinkt und ihn für nächsten Nachmittag zu sich bestellt. Bis dahin sind das immerhin zwei annehmbare Aufzüge. Aber auch Puccinis Musik kann nicht über etwas hinwegtäuschen: man hört die Rädchen des Komödienapparates knarren. Der dritte Akt ist wunderhübsch und geistreich (man denke ja nicht an das Aphorismenfeuerwerk des ‚Teufel') und sauber gearbeitet, wie von den besten Franzosen. Wieder bei Schauspielers. Die Frau hat sich für den Fremden geschmückt. Doch als die heißerbangte Stunde herannaht, tritt der Mann ein und läßt seinen Koffer hereinschleppen. Sie wird totenbleich und lügt auf alle Fragen, lügt ihm tapfer ins Gesicht. Er macht gute Miene und legt hinter einer spanischen Wand

die Kleidung an, mit der er gestern seine Gattin betörte, und steht mit dem verabredeten Glockenschlag als der Gardist vor ihr. Und jetzt, jetzt wird auf dieser Situation equilibriert, wie es bei uns nur Molnár versteht und in der deutschen Bühnenliteratur wohl keiner: die junge Frau ist ja auch Schauspielerin, und sie gewinnt ihre Geistesgegenwart zurück. Sie lacht hell auf und macht ihm weiß, daß sie ihn gestern sofort erkannt habe (und in diesem Moment wissen auch wir nicht, ob sie ihn nicht vielleicht doch erkannt hat). Auch sie habe nur gespielt. Ob er es denn nicht sofort gemerkt? Ach, und das ist nun köstlich und grausam, wie sich die beiden darüber streiten, wer von ihnen der bessere Schauspieler sei. Er muß ihr glauben, er muß sie triumphieren lassen. Sie hat sich in ihn neu verliebt (sagt sie); und er ist doch belogen, belogen. Denn sie haben sich versöhnt — aber die junge Frau spielt am Klavier etwas Chopin und stellt sich wieder an das Fenster und blickt sehnsüchtig hinaus... Molnár versteht es wieder einmal, leise an wehe Dinge zu rühren und über sie lächeln zu machen. Wenn sein vorjähriges ernstes Stück einen Erfolg errungen hätte, wäre ‚Der Gardist' — der am budapester Lustspieltheater einen stürmischen Erfolg gehabt hat — als Ganzes ernster, durchaus wertvoll geraten. Aber auch so ergreift einen manchmal (besonders im letzten Akt) das Bajazzo-Lachen. **Eugen Mohacsi**

Kilians Genoveva

Vor achtundfünfzig Jahren sollte Hebbels Tragödie hier in München das erste Mal gespielt werden. König Max hatte es dem Dichter versprochen, Franz Dingelstedt, der Intendant, zeigte lebhaftes Interesse und Hebbel schnitt das Werk an allen Ecken und Enden zu, damit es den Ansprüchen der Bühne sich füge. Dann aber zerschlug sich der Plan, und der Dichter verließ München, den „Bierphilistern" heftig zürnend.

Jetzt hat Eugen Kilian die Hebbelsche Bearbeitung neu aufgegriffen und alle mögliche Mühe darauf verwandt, sie zum Sieg zu führen. Von vornherein vergebliche Mühe. Denn diese Bearbeitung ist ein übler Kompromiß, der die Psychologie des Golo bis zur Unverständlichkeit verkürzt und die an sich recht langweilige, ihrer Naivetät und damit ihrer besten Wirkungsmöglichkeit beraubte Handlung breitspurig in den Vordergrund drängt. Und so auch ward die ganze Tragödie auf der mächtigen Bühne des Hoftheaters, die jede intimere Wirkung unmöglich macht, breit, brav und langweilig heruntergespielt. Eine Moritat mit erbaulicher Tendenz; eine rührsame Legende, wie sie die Dichter und Zeichner der Reklamebilder für Liebigs Fleischextrakt locken mag; eine Sonntagnachmittags-Unterhaltung für strebsame katholische Gesellenvereine. Die Zentrumspresse, die sonst das Hofschauspiel mit wahrhaft tertullianischem Eifer befehdet, fand denn auch diesmal Worte höchsten Lobes.

Der einzige Gewinn des Abends war der Golo des Herrn Bernhard von Jacobi. Man hat in der Bühnenbearbeitung seinen Part recht elend zusammengestrichen, und wie sein Part mußten seine Partner ihn behindern. Trotzdem war es bewundernswert, wie er die in sich widerspenstigen

Bestandteile dieses unseligen Gottsuchers zu einem Guß zusammenschweißte, wie er seine brünstige Andacht zum Bösen nicht aus bloßer Reflexion, sondern aus tief innerer Not herausgestaltete, und wie er endlich die Kanten der Hebbelschen Verse ohne Schönrederei klug glättend meisterte.

Lion Feuchtwanger

Cyrano bei Runge

Es gibt drei Arten von Regie. Die unterste, der man erfreulicherweise nur noch bei Schüler- und Dilettantenaufführungen begegnet, ist jene Scheinregie, die sich schlechtweg unter den Willen des Einzelnen beugt. Herrscht sie, so spielt statt einiger weniger alsbald jeder die Hauptrolle: ein Eindruck unkünstlerischer Disharmonie wird unausbleiblich geboren. Auf der höhern Stufe steht eine andre Regie, die aus Angst vor solcher Anarchie die Spieler fest in die Hand nimmt und den Willen aller auf einen einzigen Ton abstimmt. Diese bringt klaren Klang, bringt Symmetrie, aber eine lebensfeindliche; die Welt ist ein Akkord, kein Einzelton. Und dessen wohl bewußt erweckt die höchste Spezies der Regie — Max Reinhardt vertritt sie — abermals den Eindruck der Ungebundenheit: nur daß es eine Ungebundenheit ist, die organisch die Kunst ins Leben hinüberreifen ließ. Sie liebäugelt zwar nicht mit jener simplen Anarchie, aber sie wagt auch nicht, die Schauspieler bis zur Vernichtung ihres Selbst, ihrer Persönlichkeit mit Weisungen zu beschweren. Sie lädt ihnen genug auf — um sie kurz vor Beginn des Rennens wieder zu entlasten. Was Wunder, daß die Tat der eben noch Bedrückten, jetzt wunderbar Befreiten in prachtvollster Kurve dahinstürmt!

Von der zweiten, der unterbindenden Art ist die Regie, wie sie Woldemar Runge am Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus handhabt. Teilweise vielleicht in dem Glauben, daß sein Material für die dritte Art noch nicht reif sei. Seine Art verdarb ihm manches an einem sonst hübsch ausgearbeiteten ‚Cyrano', versteifte unter anderm die Theaterszene und den Heldentod der Kadetten. Dagegen erschien Rudolf Lettinger abermals als der für ein Volkstheater geschaffene Schauspieler. Ein leises Virtuosentum — die Menge liebt es, will es nicht entbehren — mischte sich hier glücklich mit den stillen Reizen einer höhern Kunst. Auch für die Roxane dieses Cyrano darf man mit freundlichem Wort nicht kargen. Sonst wäre kaum jemand zu loben. Aber wenn auch viel mehr Mühe auf diese Aufführung des ‚Cyrano' verwandt worden wäre, der Eindruck hätte sich kaum verstärkt. Behagt uns diese Limonade noch, die sich dreizehn Jahre hindurch für Würzwein ausgeben durfte? Der gesponnene Zucker aus der Rostandschen Raffinerie? Einer Raffinerie, die in ihren Konten soviel ‚gloire' gebucht hat, und dies durch den guten Willen eines Landes, darin Gauthier und Baudelaire starben und Anatole France lebt.

Heinrich Eduard Jacob

Alte Lehrlinge

Die sind wohl einmal in ihrer Jugend ‚entdeckt' worden, auch sie. Ein Theaterdirektor nahm sich ihrer an. Vielleicht war kein Mittelsmann dazwischen; meistens aber leider auch noch der.

Dann kamen die Jahre der Schmiere. Schmiere ist nach der Ansicht vieler Schauspieler der richtige Anfang; die Ausgangsstation. Man kann ja dann einstweilen alles spielen, später aufsteigen. Na ja! Schon gut! Aber nur die Begabtesten oder besser die Raffiniertesten steigen auf. Die andern bleiben, werden alte Stümper, alte Lehrlinge. Durch Protektion kommt auch einmal solch ein alter Lehrling an eine bessere Bühne, spielt Diener und unfreiwillig-komische Chargen. Er ist so aufdringlich, so unglaublich taktlos, eine so traurige Erscheinung, wie keine andre Theaterexistenz. Der alte Herr, oder die alte Dame, die auch nicht das kleinste Röllchen ohne das Kopfschütteln sämtlicher Faktoren drinnen und draußen mimen kann, nicht leben, nicht sterben kann, die arme Ruine ist was Schauriges, einzig und allein wertvoll als Schreckmittel für die unbegabten blöden Jungen, die zudrängen, verblendet, um einstmals genau dieselbe traurige Figur zu machen.

So ein alter Lehrling wird von allen Spielleitern mit Spott und Achselzucken gequält, von allen Darstellern als Mitspieler herumgeschoben und herumgestoßen: Sie verderben mir ja meine Szene! Sie stehen wieder am falschen Platz! Gehen Sie doch weg! Gehen Sie doch ab vom Theater! Der alte Lehrling schluckt und schluckt, läßt sich treten, krümmt sich und . . bleibt. Das arme Wurm ist sogar oft kühn auf der Szene, macht eine scherzhafte, arme Grimasse auf eigenes Risiko, in unglaublicher Maske, und erweckt einiges Lachen im Zuschauerraum. Wenn er abgeht, empfängt ihn ein böser Moment. Er muß büßen. Was machen Sie denn da während meiner Szene für Extempores? Lassen Sie das gefälligst bleiben! Seien Sie froh, wenn Sie nicht auffallen! Der alte Lehrling schluckt und ist noch stolz im Innersten: er hat doch gefallen, er hat doch Talent, die mögen sagen was sie wollen — das war wieder einmal Neid, Gemeinheit. Aber er spielt den Demütigen, er nimmt die Vorwürfe des ersten Helden mit der Maske des zerknirschten armen Teufels hin und ist innerlich überzeugt, daß er nur ein Opfer der Intrige ist, ein um seine Erfolge betrogenes Genie oder mindestens Talent und eigentlich viel mehr als seine Peiniger. Er oder sie gibt nie sich selbst, stets den lieben Kollegen schuld, daß die Karriere so ärmlich war. Die alten Lehrlinge waren nie besonders rege im Denken, aber dafür war die Theatergeläufigkeit der Zunge hinter der Szene beträchtlich. Auf der Szene bekam sie desto leichter den Datterich, ebenso wie das Gehirn draußen bei dem kleinsten Sätzchen schamhaft pausierte, so lange, bis sein Besitzer wieder auf sicherm Boden war, nämlich . . . hinter den Kulissen oder noch ferner vom Theaterschauplatz: dann arbeitete das Gedächtnis wieder. Und die Aermsten sind so höflich gegen jedermann, ganz besonders gegen mächtige Personen, so ärmlich devot, daß sie sogar der brutalste Machthaber an bessern Bühnen selten wegwirft . . . er duldet sie . . . in der Ecke! Wirft er sie — brutaler als brutal — selbst aus dem kleinsten Versteck hinaus, und haben sie nicht das Glück, irgendwo, irgendwie auf eine kleine Pension Anspruch erheben zu dürfen, dann werden sie — Kollektanten!

Laßt euch das Elend zur Warnung dienen, ihr schlecht beratenen jungen Menschen, die ihr euch für euer gutes Geld Talent und Karriere von gewissenlosen Lehrern und albernen Schmeichlern in Vereinskreisen und Familienkränzchen aufschwatzen laßt! Könntet ihr täglich armselige Kollektanten, alte Lehrlinge um Pfennige betteln sehen, alte Leute, ja, auch Leute in den besten Jahren, selbst Leute, die einst, mit großen Hoffnungen gemästet, hinausgesandt wurden: ihr würdet euch vielleicht doch ein wenig besinnen. Und jetzt, während ich dies schreibe, tritt er wieder ein, der alte Lehrling, kollektemachend, theatralisch in Sprache und Haltung, von Schiffbruch und Hunger, von Krankheit und Mangel an anständiger Kleidung redend. Er will nur Geld zum Weiterreisen, in X. findet er Engagement, wenn er eben . . . die Mittel zusammenbringt, dorthin zu reisen. Und der alte Lehrling stirbt auch schließlich in irgend einem Asyl für Schiffbrüchige, oder er stirbt auf der Bühne, gläubig — glaubend an sein Talent und an die Mißgunst, die ihn verfolgte. Andre haben eben mehr Glück gehabt, nur mehr Glück! Wer folgt deinem Sarg, du armer, verblendeter, alter Lehrling? Wenige Leute! Einer vielleicht trägt einen Pflichtkranz von den Kollegen und spricht ein paar dürre, anerkennende Worte, des Inhalts, daß dein Wirken an bescheidener Stelle stets ein eifriges war. Ja, ich habe sogar einmal andre Phrasen gehört: Das Schwerste ist die entsagende Pflichterfüllung des Mimen, der nur ein kleiner, unbeachteter Baustein in dem großen, hehren Gebäude der Kunst ist! Das hast du nicht geglaubt, alter Lehrling, daß du das warst . . . es hat mir für dich weh getan, dies Lob, das dich blamierte. Alfred Auerbach

Aus der Praxis

Annahmen

Arno Holz und Oscar Jerschke: Bürl, Dreiaktige Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

August Lembach: Samson, Drama. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

23. 12. Hermann Bahr: Die Kinder, Dreiaktige Komödie. An einundzwanzig Theatern

2) von übersetzten Dramen

James Matthew Barrie: Was jede Frau weiß, Fünfaktige Komödie. Wien, Residenzbühne.

Maurice Hennequin und Paul Bilhaud: Familie Bolero, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenztheater.

3) in fremden Sprachen

Eugène und Edouard Aucenis: Die Hochzeit des Panurg, Fünfaktiges Verslustspiel. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Roberto Bracco: Die vollkommene Liebe, Dreiaktiges Lustspiel. Mailand, Teatro Manzoni.

Neue Bücher

J. Collin: Henrik Ibsen, Sein Werk — seine Weltanschauung —

Karl Konrad: Die deutsche Studentenschaft und das Theater bis zur Gründung der Burschenschaft. Breslau, Dissertation. 33 S.

A. Lewkowitz: Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller. Leipzig, Dürrsche Buchhandlung. 76 S. M. 1,80.

Dramen

Ferdinand Bronner: Vaterland, Vieraktiges Drama. Wien, Carl Fromme. 82 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Matkowskys Othello. Der neue Weg XXXIX, 51.

Karl Bleibtreu: Die Umarbeitung von ‚Richard dem Dritten'. Der neue Weg XXXIX, 51.

Walter Bloem: Das Lachen im Theater. Deutsche Bühne II, 20.

Eugen Isolani: Die Hand auf der Bühne. Deutsche Bühne II, 20.

Hermann Kienzl: Hermann Bahr. Literarisches Echo XIII, 7.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Fritz Büttner 1911/13.

Berlin (Lessingtheater): Ilka Grüning.

Bremen (Stadttheater): Hedwig von Hüttinger.

Breslau (Vereinigte Theater): Robert Bürkner.

Cöln (Stadttheater): Martha Treu 1911/16.

Elberfeld (Stadttheater): Emil Eberlein.

Todesfälle

Raphael Loewenfeld in Berlin. Geboren am 11. Februar 1854 in Posen. Direktor der berliner Schillertheater.

Samuel Lublinski in Weimar. Geboren am 18. Februar 1868 zu Johannisburg in Ostpreußen. Dramatiker und Literaturkritiker.

Nachrichten

Zum Direktor des Stadttheaters von Riga wurde Karl von Mairdorff, der Leiter des brünner Stadttheaters, gewählt.

Die Presse

Maurice Hennequin und Paul Bilhaud: Familie Bolero, Schwank in drei Akten. Residenztheater.

Berliner Tageblatt: Die Autoren hatten am Schluß dieses höchst silvesterlichen Schwanktumults bewiesen, daß sie jede geistige Regung mit Erfolg zu unterdrücken verstehen.

Lokalanzeiger: Dieser Schwank verläßt sich auf die Ueberbietung aller bisher gewagten Scherze und des guten Schwankrechts, bis zur Grenze des Erlaubten töricht zu sein.

Börsencourier: Die Effekte sind grob, der gute Geschmack ist beiseite geschoben; Witz und Grazie wurden zu Stiefkindern.

Morgenpost: Nichts wollte so recht einschlagen. Die Geschichte selbst wäre gar nicht so übel gewesen, wenn nur der französischen Vaudeville-Firma nicht ihre sonstige gute Laune und ihre gerissene Schwankarithmetik ausgegangen wäre.

Vossische Zeitung: Die lustige Szenenfolge arbeitet mit den bewährten Typen, Ueberraschungen und Mißverständnissen, die im Bereiche dieses Genres noch immer ihre Schuldigkeit tun.

Das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1910 wird für die Abonnenten der vierten Januarnummer (vom 26. Januar) beigegeben. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1910 II, die schon jetzt zum Preise von einer Mark bezogen werden kann, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der zu bindenden Nummern, nicht auch für die Inseratenseiten bestimmt. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 2
12. Januar 1911

Anna Walewska / von Herbert Eulenberg

Vorrede zur neuen Ausgabe

Ich kann mich -- man hat es mir oft verargt — nur schwer von allen meinen Geschöpfen trennen. Immerzu möchte ich sie noch aufhalten, ehe sie für immer von mir gehen, ihr eigenes Leben fern für sich zu führen. So wie ein Vater seinen Sohn nicht ziehen lassen mag, ohne ihm stets noch neue Ratschläge mit auf den Weg zu geben, daß er fest stehen und dasein und niemand ihm etwas anhaben kann. So wie eine Mutter ihre Tochter noch einmal zurückruft, ehe sie ihr nicht mehr gehört und in die Welt schwindet, um ihr noch ein Schmuckstück, eine Spange oder Kette, anzulegen und sie ein letztes Mal mit ihrer Liebe zu beschenken.

Aus dieser Zärtlichkeit, aus dieser Anhänglichkeit und Abhängigkeit von meinen Wesen und Geschöpfen habe ich jedem Werk noch irgend einen Spruch, ein Geleitwort mitgegeben, und sie so mit meinem Herzen figniert, wenn sie aufhörten, mein eigenstes Besitztum zu sein. Darf ich daher auch bei diesem Stück von jenem Vatervorrecht, das ich mir nun einmal verliehen habe, Gebrauch machen? Man wird es gern oder ungern zulassen, wenn man hört, daß es sich dieses Mal um die neue Ausgabe eines alten Stückes von mir handelt. Ich schrieb diese Tragödie als mein Opus Zwei im Jahre 1899, im letzten Jahre des vorigen Säculums, als ich im hoffnungsübervollen dreiundzwanzigsten Jahre meines Lebens stand. Ich entsinne mich noch, wie ich in dieser Zeit als echter Jüngling rasend voll stummen Ehrgeizes herumlief, immerzu die Worte des spanischen Infanten für mich zitierend: „Dreiundzwanzig Jahre! Und nichts für die Unsterblichkeit getan!“ oder in der Sprache dieses Stückes zu reden, „nach Ruhm hungerte wie ein Raubtier nach Fleisch.“

So aus glühendstem Ehrgeiz heraus entstand dieses Werk, dieses Studentenstück, mit dem ich alle deutschen Bühnen im Sturm zu erobern im stillen hoffte. Es war in jener stilisierenden Sprache ge-

schrieben, die in jedem Satz geradezu einen Horror vor der alltäglichen Ausdrucksweise unsers gewöhnlichen Lebens offenbarte. Die literarische, schlagwörtlich so genannte ‚naturalistische‘ Bewegung erlebte damals gerade in Deutschland auf der Bühne ihren höchsten Triumph. Mit einer Verbohrtheit ohne gleichen mühte sich nun dieses Stück, das damals so ziemlich ganz unbeachtet blieb, im geheimen, alle künstlerischen Grundsätze, die auf der Szene für eine kurze Zeit laut errungen wurden, auf den Kopf zu stellen. Beispielsweise wurden einfache befehlshaberische Ausrufe wie: „Pack er sich!“ ins Bildliche erhoben und gleichsam geadelt und hießen dann: „Die Klinke hungert schon nach seiner Hand.“ Und so wurde alles aus seiner Alltäglichkeit und Banalität gerenkt und in Beziehung zu einem andern, zu seinem Spiegel- oder Sinnbild gebracht. Damit wuchs das ganze nicht nur in die Tiefe, sondern leider auch in die Länge und Breite und wurde so mehr einem Roman, einer Novelle als einem Drama ähnlich.

Es galt nun bei dieser neuen Ausgabe des Werkes (die bei Ernst Rowohlt in Leipzig erscheint) das allzu lange und überwuchernde bildnerische Rankenwerk abzuhauen, um das dramatische Gerüst klarer hervortreten zu lassen und das Stück damit für das Theaterpublikum, das allbekanntlich ein höchst ungeduldiger Reiter ist, zurecht zu zäumen. Ich habe mich schon aus Eigenliebe bemüht, möglichst wenige echte Triebe und wohlriechende Blüten, sondern nur das überflüssige, geil und morsch ins Holz geschossene Bilderbeiwerk fortzuschneiden und das Ganze in seinem ihm eigentümlichen Licht und Duft zu erhalten. Das ist ja stets die große Gefahr des Autors als seines eigenen Bearbeiters, daß er sein Früheres immer nach seiner jetzigen Arbeitsweise richten und auf seine spätere Art bringen möchte. Dies hat Goethe an seinen meiner Meinung nach meist verunglückten spätern Umformungen seiner Jugendstücke, am unerträglichsten wohl beim ‚Götz‘, uns zur ewigen Warnung vorgemacht. Es wäre nicht eben schwer gewesen, bei einer so gründlichen Reformation, wie ich sie habe diesem Werke angedeihen lassen, auch die Sprache der Tragödie umzuändern, zu vereinfachen und mehr auf meinen heutigen Leisten zusammenzuschlagen. Aber der respectus iuventutis, die Ehrfurcht vor der eigenen Jugend hielt mich davon zurück, diese Weise des Stückes und seinen Rhythmus anzurühren und zu beseitigen. Diese Sprache, die aus lauter Scheu vor tagtäglichem Schwatz und gewöhnlichen Redensarten sich immerzu maskiert und aus stolzem Trotz mit vollstem Bewußtsein sich stets ungewöhnlich und sonntäglich gebärdet, der Tragödie, die sie doch geschaffen hat, abzureißen, nein! das schien mir so roh, als wollte ich dem Werke seine Haut abziehen, die es sich gebildet hat. Die Sprache eines Kunstwerks ist wie ein Nessushemd; man kann sie ihm nicht fortnehmen, ohne es selbst zu verletzen. Es muß in dieser seiner Sprache verbrennen und vergehen.

Dies Stück Arbeit nun, das hier in seiner zweiten Fassung mich für immer verläßt, ward, als es zum ersten Mal erschien, von diesem ‚Sinnspruch‘ begleitet:

„Es zogen die Menschen seit alter Zeit
Der Freiheit, der Liebe die Schranken.
Und springt ihr darüber nur fingerbreit,
Das heißt die Welt: Kranke Gedanken.
Drum wollt ihr nicht wider die Menge fechten,
So lernt nur beizeiten euch selber zu knechten.“

Ich darf bei dieser neuen Ausgabe von vornherein verraten, daß die Tragödie den gleichen oder weit besser gesagt, einen ähnlichen tragischen Stoff der bekannten, oft schon dichterisch gestalteten Ueberlieferung von der Liebe und Blutschande des alten Cenci mit seiner Tochter Beatrice behandelt. Aber so wenig ich, als das Stück in mir entstand, diese sagenhafte Geschichte aus dem Italien des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts überhaupt kannte, so durchaus anders ist auch der Vorwurf hier dargestellt. Denn wo dort Nötigung und Gewalt gesetzt war, steht hier Liebe und Zuneigung. Was jeder, der unsre Tragödie durchlesen hat, klar vor sich sehen wird, so daß Anna Walewskas bleiches Bild ihn dann nicht minder rührend umschweben mag als die Zeitgenossen der Beatrice Cenci die traurige Erinnerung an sie. Ich glaube heute, wo ich nach all den Jahren klüger und kälter über mein Werk denke, das es ein besonders glücklicher Griff gewesen ist, daß ich die Vorgänge ins Polnische hinübergetragen habe. Da hier der Schatten, den das Ganze wirft, viel größer fällt als irgendwo anders, weil das Weh, oder wenn man will, die Schuld eines ganzen Volkes darauf leuchtet.

Aufs höchste zu bedauern wäre es, wenn unsre Theaterzensur diesem ernsten Werke seinen schweren Weg, den es auf die Bühne finden will, noch durch Aufführungsverbote verrammte. Nicht beklagenswert um meinetwillen, dessen persönliches materielles Interesse nichts wiegt vor dem öffentlich bekundeten Mangel an sittlicher Freiheit, der in einem solchen Zensurverbot liegen würde. Auf welchen rohen, ungebildeten Tiefstand wäre damit unsre öffentliche Moral hinabgedrückt, wenn es dem tragischen Dichter auf der Szene verwehrt sein sollte, an die tiefen Geheimnisse des Blutes zu rühren! Vorausgesetzt freilich, daß den Poeten selbst des Mysteriums schaudert, vor dem er steht. Welch ein Helotengeist würde damit von Staats wegen unserm Volke eingebrandmalt, wenn sein Theater, das von dem schlüpfrigsten, unanständigsten Operettenmachwerk seit Jahren heimgesucht wird, die tragischsten und unheimlichsten Fragen unsrer Menschlichkeit nicht mehr beantworten dürfte! In welche Barbarei und feige Heuchelei wäre unser geistiges und sittliches Leben damit zweitausendvierhundert Jahre nach Sophokles, zweihundertvierzig Jahre nach Racine geraten! Was die

Tragödien von ‚König Oedipus‘ und von ‚Phaedra‘ bebend und erschüttert anzutasten gewagt haben, uns, den Kindern des zwanzigsten Jahrhunderts, sollte dies tragische Spiel mit den Urfragen unsers Menschentums und aller gleich uns gebundenen irdischen Natur verwehrt und verboten sein? Laßt es uns nicht fürchten, oder laßt es uns nicht dulden!

Zum Schluß sei denen, die das Geschick der Menschen dieses Stückes mit überschattetem Herzen lesend oder hörend zu ihrem eigenen Erlebnis gemacht haben, noch dieses in die Seele erzählt:

Das Schloß der Walewski steht heute nicht mehr. Es war, als ob kein Mensch sich getraut hätte, den Ort, wo der Graf und seine Tochter Jahre lang neben- und miteinander gelebt haben, zu bewohnen. So verödete das Haus, verfiel das Gemäuer. Nur die Natur, die menschliches Entsetzen nicht kennt, überwuchs diese Stätte der unerlaubten Liebe mit grünem Rasen und Moos, lieblich und wehmütig unter der Sonne und dem Monde anzuschauen. Wer zwischen den überwucherten Mauerresten im Wald das Grab des alten Wladimir Walewski suchen mag, der wird es — kein Stein, kein Kreuz verrät die Stelle! — unter der großen Rotbuche finden. Unter diesem schönen Baum, den das Volk Judasbuche nennt, weil sich an ihm der Verräter Ischarioth aufgehängt haben soll, wonach die Blätter blutrot geworden sind, ward der letzte Walewski verscharrt. Der Tochter gönnte man einen Platz neben der jetzt auch versunkenen Kapelle, und ein kleines Messingkreuz, das rostig und schief geneigt noch dort zu sehen ist. Trotzdem mit Absicht wohl beide Grabstätten ziemlich weit auseinandergelegt worden sind, hat der alte rote Judasbaum über der Gruft des Grafen Wladimir es dennoch vermocht, mit Hilfe des Windes, der die verfallenen Trümmer umspielt, seinen Samen bis zu dem fernen Grabmal von Anna Walewska zu treiben. Und so ist ein kleiner Schößling, eine zarte Rotbuche, über dem Messingkreuz angestiegen, es mit dunklen Blättern überrauschend. Wanderer, die an der Ruine des Schlosses vorübergezogen sind, wollen aus dem Rascheln der blutigen Blätter an den beiden Bäumen in den Abendstunden menschliches Seufzen und leise raunende oder hastig gewisperte Worte vernommen haben. Die Worte der alten Rotbuche im Winde sind diese:

So fern von dir muß ich dir Liebe flüstern,
Du Kind von mir, du liebliches Gebilde.
Ich rausche zu dir hin aus meinem Schilde,
Das rot allein steht zwischen grünen Rüstern.

Hörst du mich nicht, ganz heimlich und ganz lüstern?
Ein Wort, ein Hauch von dir schon macht mich milde.
Sonst laure ich dir ewig auf wie Wilde.
Komm, gib mir deinen Duft zurück im Düstern!

Wir sind ja eins und zwei nur aus Versehen,
Wie wäre unsre Liebe ein Vergehen?
O glaube nicht, was Mensch und Tier dir sagen:

Wir können nur die Lust gemeinsam tragen.
So laß im Sturme uns zusammenwehen,
Dann mag der Blitz in unsre Kronen schlagen.

Und dies ist die Weise der jungen Buche, wenn sie antwortet im Winde:

Du Liebster, ungestüm hör ich dich rauschen,
Und mich durchzittert mit dein wildes Wehe,
So weinen, wenn sie lieben, wund die Rehe.
Ich möcht mit allem, was dir nah ist, tauschen.

Jetzt kann immerzu nur auf dich lauschen,
Beglückt, daß ich hier deinen Gipfel sehe
An meinem Fleck, ans Kreuz gewurzelt stehe,
Wenn meine Blätter leis im Wind sich bauschen.

Ich liebe dich, du zwingst mich, es zu sagen,
Laß es der Mutter Nacht mich einsam klagen,
Und bitte nicht um mehr, o laß dich flehen!

Ich müßte unter deiner Last vergehen.
Die Wollust würde mich im Sturz erschlagen.
Berühr mich nicht! Es wär um mich geschehen.

Deutsches Dramenjahr 1910 / von Julius Bab

2

Jenseits von Hoffnung und Enttäuschung wirkt auf uns die Produktion einiger dramatischer Dichter ein, die ich vor einem Lustrum hier zuerst vorführte. Ihr Werk hat inzwischen an Bändezahl und Ruf gewonnen; eine neue Physiognomie gewann es nicht. Die Entwicklung dieser Künstler bestand vielmehr darin, all jene physiognomischen Merkmale, die von Anbeginn ihren Charakter und ihre Beschränkung zeichneten, zu verschärfen; aber den Bedürfnissen der Generation, den Forderungen der dramatischen Form genügt ihre so ausgeprägte Eigenart ebenso sehr und ebenso wenig wie von Anbeginn. Und in diesem Sinn geben sie Jahr um Jahr das gleiche Werk.

Von Herbert Eulenberg ist diesmal — seit sehr vielen Jahren zum ersten Mal — kein neues Stück zu verzeichnen, und das ist vielleicht ein hoffnungsvolles Symptom. Ohne alle Ironie gesagt. Denn Eulenbergs Talent hat ja in diesem Jahr nicht etwa brach gelegen; es hat vielmehr ganz überraschend reiche Frucht getragen: Er hat den köstlichen Band ‚Schattenrisse‘ veröffentlicht und eine kräftig gescheite Rede über Schiller, er hat eine theatralisch kluge Umformung eines seiner ältesten und stärksten Bühnengedichte, der ‚Anna Walewska‘, vorgenommen, er hat einen Band Novellen ediert und ein Buch Sonette angekündigt. All das deutet auf ein Blühen der Kraft, zugleich auf eine wachsende Umsicht des Geistes — und könnte die Hoffnung wecken, daß Eulenberg mit vertiefter Einsicht, mit einem reinern Gleichgewichtsgefühl, einem geweiteten Horizont zur Gestaltung dramatischer Kämpfe zurückkehren wird. Freilich, was andre ebenbürtige Talente in diesem Jahre ediert haben, drückt auf unsre Hoffnung und scheint uns (im Gegensatz zur Unendlichkeit und Unberechenbarkeit des Genies) die starre Unveränderlichkeit des Talents zu lehren.

* * *

Von Eduard Stucken, dessen vornehm abseitiges Talent ich damals würdigte, als ich zuerst hier die Wege zum Drama ging, und der inzwischen zu Ruhm und Erfolg gekommen ist, von Eduard Stucken liegt wiederum ein Versdrama vor. Ein Versdrama, das zum ersten Mal die heilige Dämmerung der Gralswelt verläßt und zugleich den Vers, jenen doppeltgereimten, daktylisch schweren Vers aufgibt, der dieser Dichtungen enggeschlossenes Kleid war. Sein neues Drama ‚Astrid‘ (bei Erich Reiß) nimmt den Stoff aus einer mittelalterlich isländischen Ueberlieferung und kleidet sich in den üblichen fünffüßigen Jambus. Wer fürchtete (und das übelkonventionelle Ibsenstück ‚Myrrha‘ konnte solche Furcht wecken), Stucken würde sich mit seinem Gralvers jeder sprachkünstlerischen Kraft begeben, der wird hier wohltätig enttäuscht; wer aber hoffte, dieser Dichter werde an einem neuen freiern Stoff auch einen neuen Geist entfalten, der unmittelbarer, tiefer aus unserm Lebensbedürfnis herausschürfe, der wird nicht minder enttäuscht. Im letzten kulturellen und dramaturgischen Sinn hat sich Stuckens Drama mit dieser Abwendung vom Gral nicht geändert. Nur die Stimmungsfarbe ist geändert. Statt der weichen Wortmusik der Gralsdramen, auf deren Versen man wie auf schweren, hohen Teppichen hinschritt, gibt Stuckens Sprache jetzt einen harten, trockenen Ton. Ganz überraschend spröde und musiklos sind diese Jamben; vielleicht war die benebelnde Monotonie der frühern Verse doch auch Armut an musikalischer Phantasie? Aber Stuckens neue Sprache ist deshalb nicht tot, nicht wirkungslos: sie ist knapp kräftig und einfach und von den Bildern der nordischen Saga klar und schön durchfärbt.

Kennerschaft ist da wirklich zu Kunst umgesetzt. So entsteht eine trockene und helle Luft, in der Stuckens Helden groß und sichtbar zu ihren Kämpfen schreiten können. Es ist im Grunde der älteste aller Stoffe, dem Brunhild-Motiv eng verschwistert: die königlich stolze Frau, die sich vom geliebten Helden verraten wähnt und an einen geringern bindet. Dieser Mindere ist des Helden Blutsfreund und noch edel genug: er log nicht, er ließ sich kaum ein wenig von der Gelegenheit treiben. Und der Held verriet nicht, er spielte kaum einmal mit dem Gedanken der Untreue — er kehrt zurück, da es zu spät ist. Nun stehen die drei da: unschuldig, schuldig und ganz verloren. Und wie sie, aller Sühneversuche spottend, dem Verderben zutreiben, wie Astrid nicht ruht, bis Bolli und Kjartan einander vernichten, das ist der Inhalt des Stückes und ist mit theatralischer Kraft und vornehmer Haltung gegeben. Ja, eine Szene des vorletzten Aktes: da die drei, ehe sie ins letzte Verderben gehen — unwiderstehlich getrieben, furchtbar geweiht — einander zum Abschied küssen, ihrer Liebe treu, aber treuer bis in den Tod dem Gesetz ihres Stolzes —

„den breiten Schattenweg
ins düstre Tal muß einer von uns gehn.
Wer? Sterne wissens. Aber Todfeindschaft
tilgt Liebe nicht. Ich küsse dich, mein Bruder" —

diese Szene ist ergreifend groß. Das Ganze aber scheint mir mehr eine kühl fesselnde Schönheit als ein menschlich erregendes, lebenswichtiges Werk. Wie es in den Gralsdramen war, so bleibt es hier: zu einfach und primitiv ist hier die Konfliktsetzung, zu geradlinig starr die Charakterführung. Das ist nicht das neue, aus aller Verstrickung siegreich herausgeraffte Heldentum befreiter Menschen, das wir ersehnen — das ist und bleibt das unerprobte, von unsern Lebensnöten unerprobte Heldentum alter Sage, als schönes Schauspiel liebevoll hingemalt und zuweilen wohl durch eine Geste großer Kraft, edler Einfalt ergreifend. Aber nicht unsre Sache wird gehandelt. Kein gehobenes Abbild oder Vorbild unsers Lebens entsteht, im edel Dekorativen bleibt alles, und Stuckens Pfad — mit kulturvollem Ernst geebnet — bleibt eine Sackgasse, ab vom Wege zu neuer, großer dramatischer Kunst. Man soll sie mit genießendem Respekt begehen — aber rechtzeitig umkehren.

* * *

Ein starkes Beispiel für die Unveränderlichkeit des Talents allen stofflichen Anforderungen gegenüber gibt auch Emil Ludwigs neues Buch, das soeben bei Oesterheld & Co. erschien. Es enthält zunächst eine einaktige Tragödie: ‚Atalanta'. Hier zum ersten Mal ist nun Ludwig auf eine dramatisch große Kontrastwirkung aus, trachtet nach theatralisch wuchtigem Zusammenschlag zweier gleich großer Kräfte.

Mit der genial glücklichen Hand, die er beim Anfassen jedes Stoffes beweist, bildet er die Sage von der kalydonischen Eberjagd zu einer irdischen Spiegelung des Kampfes der Götter und Giganten, der kosmischen, kulturellen, schönheitshellen und der irdisch-elementaren, fruchttragend nächtigen Gewalten. Althaea, die Königin, ist von Gigantenstamm, sie ist die große Gebärerin, ganz Leben, ganz Tochter der Erde, Feindin jeder blos glänzenden Form, Feindin jeder sich selbst genießenden Jungfräulichkeit, Feindin der Olympierin Artemis, der unberührten Göttin heller Jagdfreude. Der Feindin sendet Artemis den verheerenden Eber; der Sohn Meleager soll ihn mit den besten Griechenhelden erschlagen. Aber nicht ihm erliegt die Gottesgeißel, sondern der Jungfrau Atalanta, die wie die zur Erde gekommene Artemis, den silbernen Bogen um die schmale Schulter, aus den kühlen Bergen Arkadias herschreitet. Sie trifft zuerst das Untier, dann gibt ihm Meleager den Todesstoß. Ihm wollen die Helden den Siegespreis reichen: aber der Gigantensohn ist entflammt für die Jägerin; Atalanta reicht er den Eberkopf, und den eigenen Oheim, der ihm wehren will, erschlägt er. Althaea, die Königin, sieht ihren Sieg zur tiefsten Niederlage gewendet, und nun stößt sie das Holz, an das die Moiren Meleagers Leben knüpften, in den Altar, daß es mit dem Leben des Abtrünnigen dahinschwinde. Aber noch wird sie betrogen: denn da Meleager nun doch mit der Sinnenlust seines Geschlechts nach der olympischen Jägerin verlangt, ruft Atalanta zum Schutz ihres Magdtums die Götter an, und während die zürnende Mutter sein Lebensholz verbrennt, glaubt Meleager den sanften Pfeilen des Gottes Apollon zu erliegen und stirbt in Anrufung der Olympier. Althaea aber verfällt den Erynnien, den furchtbaren Schwestern ihres wilden Geschlechts.

So außerordentlich geschickt und klug all dies gesonnen, geordnet, verbunden ist — es läßt uns kalt; es zwingt uns keinen Anteil ab, weil es ohne leidenschaftlichen Anteil ergriffen ist. Das Schicksal dieses Jünglings, der „schmachtend unter Wilden, bei Rauhen zart und einsam übers Maß" im Zusammenstoß zweier Grundkräfte zermalmt wird, ist Ludwig kaum Herzenssache gewesen. Deshalb wirkt all die tragische Geschwelltheit der Sprache oft kalt, rechnend gesetzt — geschwollen. Deshalb bleibt gerade Meleager ein gleichgültiger, jugendlicher Held, und auch seine Mutter (die wie Oswalds Mutter und Klaras Vater die eigentliche Trägerin der Tragödie sein soll) ergreift uns in ihren gut gefügten Reden kaum und bekommt etwas von einer Paraderolle. Wie denn dies Stück überhaupt im selben Maße sich dem Theatertauglichen nähert, wie es sich vom dichterisch Echten Ludwigs entfernt.

Denn dies Dichterische ist eine betrachtende, genießerische Entzückung und somit lyrischer Natur, an Betrachtung von Menschen ge-

wandt und deshalb dem Dramatischen verschwistert — und doch nie dramatisch, weil nur Betrachtung und nicht ethisch gespanntes Mitleben. So bleibt aus dieser Ebertragödie nur ein Stimmungsklang: der silberne Klang, mit dem sich olympisches Lieben aus düstrer Riesenwelt abhebt, der ist gefühlt und deshalb fühlbar gemacht. Nichts ist mir ins Innere gedrungen von diesem großen Akt als der Atalanta Kommen und Gehen — wie sie aus schwarzem Walde hertritt und in Waldesdunkel entschreitet, ganz die Gleiche, die silbern unberührte, mit dem Ruf nach ihren Hunden: „Laelops, Alektor!"

Weil aus genießender Betrachtung, nicht aus wirkendem Teilhaben Ludwigs Kunst stammt, deshalb ist sie (gerade wie Stuckens, gerade wie der größte Teil unsers heutigen Könnens!) am reinsten im dekorativen Spiel, und deshalb gewährt kaum eine Dichtung Ludwigs bis heute einen so reinen Genuß wie das im gleichen Bande enthaltene Ballett: ‚Ariadne auf Naxos'. Wieder ist mit genialem Griff uralte Fabel zu neuem Tiefsinn gehoben. Für Nietzsche war Ariadne und ihre Klage nur eine Metapher für die Einsamkeit des dem Gotte Ausgelieferten — Ludwig dichtet wirklich aus dem Mythos heraus: Theseus läßt die Geliebte am ersten Tage auf Naxos zurück, da sie „im Sturm entschlafen" ist; aber der Gott der Stürme, Dionysos, nimmt sie auf, er bietet ihr Wein und begegnet ihrer klagenden Frage mit den Worten: „Wein ist Theseus!" Und im Licht dieses groß gesetzten Wortes leuchtet die alte Fabel in tiefem Sinn auf: jede Liebesfahrt verliert den Geliebten, aber sie gewinnt den Gott, den Gott des Rausches: Wein ist Theseus! Und um diesen Sinn sind kostbar reiche Girlanden geschlungen. Pan ist Prolog, und Echo, die schon immer unsichtbar hineinrief, ruft in sichtbarer Gestalt uns zum Ausklang an. Horen, Chariten und Eroten künden den Gott, Iris und Hermaphroditos mischen sich ins Spiel, und Chöre von Okeaniden und Najaden, Oreaden, Satyrn, Bacchanten und Mänaden verschlingen sich. Alles ist von einem höchst beweglichen musikalischen Gefühl in immer wechselnden Rhythmen gesprochen, von gebildetster szenischer Phantasie geordnet. Wenn Rhythmus und Reim, die zum Teil am zweiten ‚Faust' geschult sind, zuweilen so banal und gewaltsam in der Wahl der füllenden Worte sind — wie auch zum Teil die Verse des alten Goethe — so tut das nicht viel. Denn durch das Ganze dieser Sprache geht ungebrochen ein großer musikalischer Zug und macht dies Gedicht zur denkbar günstigsten Textvorlage für einen genialen Komponisten, der freilich ein tiefer und reicher Melodienfinder, kein Programatiker sein müßte. Daß dieses prachtvolle, einstweilen auch ohne Musik genußreich zu lesende Textbuch zwar die Möglichkeiten von Ludwigs schwelgerischer, szenisch-lyrischer Kunst aufs beste erfüllt, nicht aber unserm Bedürfnis nach dramatischer Lebensgestaltung Genüge tut, das braucht nicht erst bewiesen zu werden.

Lanzelot

Gawân' war stärker, nicht weil er kürzer, sondern weil er einheitlich war. ‚Lanzelot' gibt statt eines zwei Dramen. Das wäre Reichtum, wenn sie einander bedingten, mit einander verbunden wären, einander steigerten. Aber dann wäre es eben wieder ein einziges Drama. Hier folgen sie nur einander. Zunächst scheint Stuckens Dichtung das Schicksal des Königs Anfortas zum Angelpunkt zu haben. Die Genesung des kranken Mannes hängt davon ab, daß seine reine Tochter Elaine von dem ruhmreichsten Pair ein Kind gebiert. Anfortas wird, wie der bayreuther Amfortas, herumgetragen und sitzt bei seinen umfangreichen Erzählungen in einem Licht, das trüb durch gemalte Kirchenfenster bricht. Das ist nicht gleichgültig für die Stimmung des Anfangs. Dieses trübe Licht erzeugt diese nebelhafte, weichliche, weihrauchschwüle Stimmung, von der man sich benommen fühlt, in der man Assoziationen ausspinnt, und die durch Stuckens Vers begünstigt wird. Es ist auch hier wieder der doppelt reimende Nibelungenvers. Er gibt dem Schauspiel seinen schweren, mühsamen Schritt. Er bindet und vereinfacht durch seinen feierlichen Zwang die Leidenschaftlichkeit der Figuren. Doch sag ich nicht, daß dies ein Vorzug sei. Stuckens Vers, dessen lyrische Schönheit für sich bestehen bleibt, ist schuld, daß in seinem Drama diese Menschen, in diese Begebenheiten gestellt, häufig kindlich anmuten. Es sind von Haus aus verwickelte, vergrübelte, in sich verstrickte Menschen: der Vers simplifiziert sie bis zur äußersten Harmlosigkeit. Es sind von Haus aus vielfach gewundene und komplizierte Vorgänge: der Vers macht sie zu dekorativen Zwecken gradlinig. So wenigstens erkläre ich mir, daß einem in diesen tragisch gemeinten Verhältnissen keinen Augenblick das Weinen nahe ist. Eher das Gegenteil. Allerdings ist der Respekt vor einer offenkundig ernsten und hingegebenen Arbeit unerschütterlich. Aber ich horche auf meinen primären Eindruck und muß gestehen, daß ich mir liebreiche Geduld vor Ereignissen auferlege, für die ich nicht einmal mehr auf Umwegen einen Anteil aufbringe, und vor einer Gestaltung dieser Ereignisse, die ihnen nur scheinbar adaequat ist. Wenn Wagner mir nicht so unerträglich wäre, würde ich sagen, daß einzig Musik solche Stoffe noch erträglich machen kann. Stuckens Versmusik kann es jedenfalls nicht.

Es verschlimmert die Sachlage, daß das Schicksal des Königs Anfortas dem Dichter im Grunde gleichgültig ist. Nachdem er mit einem pompösen Aufgebot an Gesten und Worten, an Erklärungen und

Beschwörungen, an Berichten und Erregungen dieses Buch der alten Artussage vor uns aufgeschlagen hat, klappt er es wieder zusammen und stellt es in die Ecke. Es beginnt eine Liebes- und Ehegeschichte, für welche diese wuchtigen Namen und diese unzähligen Verse eine bequeme, gleißende und gleisnerische Maskerade sind. Sie macht unanstößig, was an sich höchst anstößig ist. Die Tochter des Anfortas liebt den Ritter Lanzelot. Der wieder liebt Frau Ginover und wird von ihr mit balladesker Glut geliebt. Frau Ginover ist aber Frau des Königs Artus, und dieser weiß von nichts und will auch von nichts wissen. Das eine ist Dummheit, das andre ist Laxheit; und Stucken brauchte sich sein Viereck nur einmal im modernen Kostüm vorzustellen, um zu bemerken, daß die meisten Motive, Entschlüsse, Taten und Unterlassungen dieses Vierecks entweder auf Dummheit oder auf Laxheit zurückzuführen sind. Daß man in Gedanken diese Umkleidung vornimmt, ist durchaus kein unpassender Rationalismus, sondern eine erlaubte Probe auf die Stichhaltigkeit des mittelalterlichen Milieus und die Dichtigkeit des Versgewandes. Weder dies noch das bewährt sich. Liebe und Haß, Kraft und Stolz und andre Naturgewalten entspringen nicht mit Notwendigkeit aus dem Blut und der Art dieser bestimmten Menschen, weil es gar keine bestimmten Menschen sind. Stuckens Geschöpfe leben nicht aus sich: sie leben von der jünglingshaften Grandezza, mit der ihr Ersinner an Abgründen einherschreitet. Wenn man ihn während der Arbeit anriefe und kritisierte, so würde er hinunterstürzen. Denn wir sind bei ihm nicht in der eigentlich dichterischen, sondern in einer benachbarten Sphäre. Ich meine das nicht in dem oberflächlichen Sinne, daß er mittelbare Poesie gibt. Ich meine es so, daß seine nachtwandelnde Naivität für einen dramatischen Dichter einen allzu hohen Grad von Unbewußtheit hat. Man muß als Autor sehen, wie gefährlich nahe der Komik der Widerspruch zwischen der angekündigten Ginover, einer herrlich betörenden, zauberhaft flammenden Ur-Eva, und ihrer parchentenen Wirklichkeit ist. Aehnliche Widersprüche ziehen sich durch die ganze zweite Hälfte des Dramas und entwerten sie. Stucken glaubt in Lanzelot einen innerlich zerrissenen, aber edel ragenden Ritter geschaffen zu haben, und es ist ein abstoßend vernunftverlassener Hallunke geworden; vom saubern König Artus gar nicht zu reden. Was fängt man damit an? Ich werde als Leser dankbar anerkennen oder auch nur sachlich erkennen, daß Stuckens Verse bald majestätisch und bald trivial, bald tropisch und bald spießbürgerlich, bald rauschend und bald zäh, bald

menschlich warm und bald geschmäcklerisch kühl sind. Das Drama als solches wird mich auch im Buch unberührt lassen. Ich verstehe schon bei der Lektüre nicht, warum man nicht den ‚Lanval‘ vorgezogen hat. Im Theater vollends geht es mir wie vor dem ‚Parsifal‘: ich dämmere widerstandslos ein.

Es war Stuckens Pech, daß die Regie der Kammerspiele auch noch schleppte, statt zu treiben. Mehr als vier Stunden sind eine gar zu üppige Spieldauer für ein Schauspiel, dessen dramatische Inhalte heutigen Zuschauern gleichgültig, und dessen sprachliche Reize nur einem Bruchteil dieser Zuschauer zugänglich sind. Die Darstellung war keine Entschädigung. Ihr Bühnenrahmen, in seiner gedrungenen, abwechselnd verfinsterten und erhellten Einfachheit, war einwandfrei; sie selber beileibe nicht. Den Anfang beherrschte, als Anfortas, Herr Wörz. Für Junge hat er eine glühende Verhaltenheit, für Greise eine eindrucksvolle Festigkeit, die hier nur ab und zu ermattete. Im zweiten Teile wußte man nicht recht, ob man Frau Fehdmer mehr als Herrn von Winterstein bedauern sollte, oder umgekehrt. Bei Stucken steht das königliche Pärchen auf der Kippe. Es war genug, daß es die beiden Schauspieler auf dieser Kippe hielten. Elaine und Lanzelot gehen durch das ganze Drama. Die Eysoldt trägt ein Stück, wenn ihr die Rolle liegt. Noch vor drei Jahren hätte ihr Elaine gelegen. Jetzt hat sie, offenbar durch eine Krankheit, ihren ‚Typus‘ eingebüßt. Sie sieht ganz anders aus, gerundet, fraulich, älter. So war ihr Kind Elaine nicht gerade glaubhaft. Das Weib Elaine sprach wunderlich. Nach ein paar voll und richtig durchgehaltenen Sätzen verfiel es, je nachdem, entweder in ein weinerliches oder in ein jubilierendes Gelalle. Im vierten Akt blieb eine wichtige und ziemlich lange Rede hinter einer Tür so gut wie unverständlich. Da muß der Regisseur ein Mittel finden. Herr Kayßler wieder war nur zu verständlich. Er ist — ein Widerspruch zu seiner äußeren Erscheinung — für Helden der Tragödie nicht geschaffen. Er schreit und grimassiert in solchen Rollen zum Erbarmen, und niemals überträgt sich seine, sicherlich vorhandene, seelische Bewegtheit. Ich habe ihn vor Zeiten für Malvolio vorgeschlagen und glaube heute mehr denn je, daß hier ein Komiker verloren geht. Der junge Vollmer hat sich auch als Romeo versucht, bis er den Junker Bleichenwang in sich entdeckte. Herr Kayßler soll sich nicht von falschen oder ahnungslosen Freunden seinen klugen Kopf verdrehen lassen. Der Sprung ins andre Fach verdreifacht nicht blos seinen Wert: er macht vor allem unsre Tragiker von einem Interpreten frei, der ihnen schadet, statt zu nützen.

Samuel Lublinski / von Theodor Lessing

Gedenkworte

Es geschah, daß Buddha eines Tages vor den Toren der Stadt sich mit seinen Jüngern erging, im ersten Frühling, wo die Wasser des Flusses hoch geschwollen sind; und da sie am Ufer entlang schritten, stießen sie auf den angeschwemmten Leichnam eines Hundes, und die Jünger erschraken, wichen zurück und sprachen: Wir wollen einen andern Weg nehmen, denn hier liegt ein Kadaver, der ist häßlich und trostlos anzusehen. Buddha, als er das hörte, ging sogleich auf den verwesten Hund zu, betrachtete ihn aufmerksam und sprach, auf das hell im Sonnenlicht leuchtende weiße Gebiß des Tieres deutend: Aber seine Zähne sind schön. Dann gingen sie weiter und nach einer Weile sagte Buddha: Aus jeder Vernichtung blickt das Vollkommene, und für jede Kreatur kommt auch ihr Tag, wo die Schönheit, die sie trug, zu leuchten beginnt. . . .

Dieser Tag, an dem die Schönheit, die der Mensch trug, zu leuchten beginnt, und wo ein jeder dasteht als ein Held und auch der Feind kein andres als Gutes und Großes von uns zu melden weiß, das ist leider der einzige Tag, dessen Ehren uns nichts mehr bedeuten: der Todestag. Durchschauen wir seine wunderliche Macht, Gewesenes zu verklären, dann verstehen wir auch den Sinn der tragischen Dichtung und die tragische Bedeutung unsers kurzen Lebens, dessen Wert nur an seinen Nöten offenbar wird. Wie auf den alten Bildern kindlicher Meister die Wunden der Märtyrer als Quell des Lichtes gemalt sind, so ist alles Verstehen unsers Lebens das Produkt seiner Not. Keine Not aber kann den Menschen schwerer treffen, als die endgültige Vernichtung; darum schafft erst der Tod dem Leben die Apotheose. Er akzentuiert alle Werte des Gewesenen und streift das zweifelhafte Erdenkleid ab, damit aus dem angeborenen Ich sein eingeborenes Selbst leuchtend für die Nachwelt hervortrete. Das ist der Sinn des Mythos von Wiederkehr und Auferstehung. Zu seinem hoffnungsstarken Symbol erwählte der deutsche Glaube vor alters die immer grüne Tanne, bei deren winterlichem Leuchten Samuel Lublinski in Weimar gestorben ist, Weihnachten 1910 am Gehirnschlag, dreiundvierzig Jahre alt.

Das dürftige, komisch-groteske Erdenkleid, welches Samuel Lublinski auszog, hat mich oft zum Lachen gereizt. Nicht zum gemeinen, feindlichen Lachen, sondern zu Spott von tiefem und heiligem Recht. Nun aber der Mann tot ist, wandelt, indem ich sein Werk und seine Wesenheit mir neu vergegenwärtige, ein schmerzliches Lächeln mich an; und wie man das spottende Lachen mir bitter verdachte, so wird die Optik des schreibenden Pöbels auch die lächelnde Träne mißkennen und

nie verstehen, wie ich wahr fühlte, als ich versicherte, den Mann, der mir so komisch scheint, lieb zu haben. . . .

* * *

Das Leben des kleinen Samuel Lublinski (wenn man überhaupt zugeben will, daß er ein Leben gehabt hat) kann schnell erzählt werden. Er wurde zu Johannisburg in Ostpreußen schlecht geboren; stotternd und schielend, als späte Karikatur eines der besten, ja des vielleicht adligsten Typus dieser Erde, des jüdischen Typus. Er besaß als das Kind armer Eltern nichts als seinen großen Hunger nach Butterbroten und nach Wissen, und diese zweite Sorte Hunger ließ ihn früh von der Schulbank entlaufen und als Lehrling in eine Buchhandlung eintreten. Da las, studierte, dichtete und kritisierte er denn die Nächte durch und beschloß, was wir alle einst beschlossen haben: ein großer Mann zu werden und dieser kranken Welt der Helfer und Heiland zu sein. Er wurde daher alsbald Literat und schrieb für viele deutsche Zeitungen. Er kehrte seiner östlichen Heimat den Rücken zu und wanderte in das unermeßliche Berlin, mietete Ludwigskirchstraße Eins ein paar Stuben für sich und seine treu ihn hegende Schwester und begann zu schreiben: Dramen, Essays, politische Artikel, literargeschichtliche, kulturpsychologische Bücher, alles aus mächtig ringendem Ethos geboren. In dieser Zeit lernte ich Samuel Lublinski flüchtig kennen. Er erschien mir in seiner Größe und Grenze naiv und überbewußt, ahnungslos und alles zersetzend, eine im modernen Kampf der Geister häufig gewordene publizistische Eigenart. Er hatte die Feder ergriffen, so wie hundert eingeengte Menschen in gereizter Defensive ewiger Unzufriedenheit zur Feder greifen, nicht um das arme gequälte Seelchen auszugraben, zu erfreuen, zu offenbaren, sondern als die Waffe ehrgeiziger Selbstbehauptung, die einzige Waffe, welche der Eitelkeit des Erblich-Belasteten frei steht. Das Dichtertum solcher Naturen ist niemals die Hingabe des eigensten Lebens, sondern ein selbstgezimmertes Piedestal, ein Schmuck, ein Talar, eine eifrig umstrittene Würde, womit sie ihr Leben rechtfertigen, ähnlich wie die meisten Menschen in ihrem sogenannten Beruf ihre Waffe gegen das Leben sehen.

Samuel Lublinski kapselte also seine Seele in geistige Werte ein; das war der Notausgang und die Lebenskrücke seiner Natur. Er wurde ein starrer Eiferer und strenger Richter seines Zeitalters, wahrlich ein Mann von stolzem Ethos und in dieser großen tiefen Blutschwere über tausende erhaben, welche ungleich leichtern und billigern Lorbeer sich pflücken. Aber in dieser orakulösen Prophetenrolle lag auch seine Begrenztheit. Für die Märtyrer des Gedankens gibt es immer zwei Wege: einmal die starre Selbstbehauptung in Trotz und Opposition, sodann den längeren Weg der Selbstbesinnung. Diese erkämpft Humor und Entsagung, die auf Gräbern blühen, und lehrt uns, was für einen jeden Menschen das Schwerste und Notwendigste ist: sich

nackend im innern Spiegel zu beschauen und ruhig Ja zu sagen, auch zu der eigenen Grenze. Aber diese besondere Art Wahrhaftigkeit findet man kaum jemals unter Literaten, denn die müssen nach der Macht und dem Erfolge trachten. Auch Samuel Lublinski wurde, was heute so viele, und manche von den vermeintlich Großen, sind: ein Märtyrer des Prokrustesbettes, einer, der sein Leben dazu verwendet, auf dem Streckbett zu liegen, statt — schön oder häßlich, schwach oder stark — ruhig vertrauend dem unermeßlichen Leben sich hinzugeben. Samuel Lublinski rang um den Kranz, stark, ehrlich und treu, aber ohne jene letzte und völlig andersartige Ehrlichkeit, die sich selber jedes Blatt des Kranzes versagt und abspricht, wenn es von irgend einem Winde abgezaust werden kann. Das ergab nun diese groteske Literaturfigur mit ihrem Zwiespalt zwischen dem Menschen und seiner literarischen Aspiration. Ich möchte richtig verstanden sein! Nicht das darf irgendwem ein Recht zum Lachen geben, daß just der mißgeborene oder verkrüppelte Mensch sich als Richter seines Zeitalters auftut. Auch Swift, auch Scarron waren mißgeboren, ungleich unglücklicher als Lublinski. Und Moses Mendelssohn, der so gütig, wohlwollend und väterlich weise auf das leichte und harmlose Leben sah, gerade weil er selber draußen stehen mußte, war auch nur ein belasteter, kränklicher Jude. Ja, ich möchte bezweifeln, daß der große Spinoza ein schönerer und gesunderer Mann gewesen ist, als mein Samuel Lublinski aus Pinne in Posen.

Woran aber lag es, daß der Anblick dieser großen Halbgeratenen vielleicht das Erhebendste und Heiligste ist, was die Seele erfahren kann, und viel tiefer erhebend als die Gestalt eines vollkommen vom Glücke Begünstigten wie Goethe; daß aber bei Lublinski ein peinlicher Erdenrest von Unzulänglichkeit die tragische Würde zerbröckelte und nichts aufkommen ließ als die kalte Hochachtung vor einer achtbaren Lebensleistung? Ich glaube, es ist eben dieses: Lublinski hat das starke Talent vieler im einseitigen Gehirnleben verbrauchter Geschlechter zum Lebenskampfe energisch verwertet, in Liebe oder Haß, in Mißtrauen, Verbitterung und mit einem Uebermaß unerlöster galliger Ressentiments. Aber an der einzigen Stelle machte sein braves Kämpfertum Halt, wo es von Rechts wegen von Jugend auf hätte ansetzen müssen: vor seinem eigenen kritischen Selbst. Ueber alles konnte dieser starke, enge Geist sich erheben, nie über sich. Er klebte fest an diesem armen Zufalls-Ich, labyrinthisch eingekäftigt in sein lächerliches Paradox. Vor sich selbst ward der Alleszermalmer im üblen Sinne moralisch sentimental. Darum fand er keinen Ausweg aus dem typischen Doppelleben all der vielen Tinten- und Büchermenschen. Lublinski wurde ein Kopf, ein Esprit, also ein Mensch, in welchem abstrakte Geistigkeiten ihren gespenstischen Reigen tanzen, wie die Hexen des Harzes in der Walpurgisnacht. In seinen Speichern lag das Leben auf Flaschen des Begriffs abgezogen, ohne daß er je seine Trauben und

seinen Weinberg gekannt hätte. Alles Erlernbare oder Ueberkommene aber möchte wie Vampyre von unserm Blute saugen; ja, der Intellekt wird Verbrecher, die Historie und alle Beherrschung begrifflicher Formeln zu Unsittlichkeit, wenn wir Begriffe uns durchgehen lassen, die nicht durchblutet sind und vielleicht in subtile Widersprüche uns verwickeln zum eigensten Erlebnis. Das war Lublinskis typischer Fall. Mit undurchbluteten Schematismen sind seine Bücher vollgestopft, so daß der Leser den Eindruck erhält, es sei Rechthaben und Rechtbehalten etwas Wesentliches im Leben. Ein Autor aber, der uns nur etwas Richtiges zu geben hat, gibt viel zu wenig.

* * *

Der Talmud nennt Denker, welche über das Leben hinwegdozieren, Männer, die im Nacken der Dinge stehen. Solch einer im Nacken der Dinge war Lublinski, der nicht an das Leben dachte, sondern darüberhin und sich blindwütig abjacherte, um nur ja auf der Höhe und im Recht zu bleiben und stets etwas Bedeutendes zu hinterlassen. Um des Buches, um der Tinte, um der Literatur willen schulte er sich zu dieser großartigen Mosaikintelligenz, welche kolossale Leistungen zusammenkarrt und zusammenschüttet, wo doch eine kleine noch so verkrüppelte Blume, die aus der Erde bricht, viel mehr ist.

Andre mögen mit besserm Recht den Fleiß, die Gelehrsamkeit und die enzyklopädische Vielseitigkeit dieses Rastlosen rühmen. In dem Buche, welches Lublinski noch vor seinem Tode vollendete, kommen diese edlen Eigenschaften aufs glänzendste zum Ausdruck. Er bekämpft mit diesem Buche den Glauben an die historische Wirklichkeit des Menschen Jesus, seine absurd unpsychologische Religionsphilosophie durch einen riesigen Fundus von Wissen und Scharfsinn stützend. Ich habe aber zu wenig Organe für den Reiz bloßer Gelehrsamkeit und nichtsynthetischer Spekulation. Ich bin überzeugt, daß die echte philosophische Begabung nie imstande ist, Kenntnisse, Tatsachen, Begriffe im Geiste zu schleppen, die nicht lebendig-organisch selbsterblutet sind. Darum kann ich auch am Grabe Samuel Lublinskis nicht anders sprechen, als Heine am Sarge des kleinen Ludwig Markus, der gleich Lublinski die lauterste, kindlichste Seele im Dienste der Makulatur verbrauchte.

Am ähnlichsten vielleicht mag Lublinskis Lebenswerk dem des vor Jahresfrist verstorbenen Leo Berg sein. Auch Berg war unglücklich und ähnlich genial. Ebenso besteht eine Wahlverwandtschaft mit Ludwig Jakobowski, dem jung verstorbenen Dichter, der an dialektisch-abstraktiven Gaben Lublinski wohl nicht gleichwertig war, dagegen das ursprünglichere lyrische Talent hatte. . . .

Man sagt, daß man über die Toten nur Gutes reden solle. Muß ich darum bedauern, Lublinskis mir schwer erträgliche Literatur verspottet zu haben? Nein, das wäre sentimental und eines Mannes nicht

würdig, den ich zu ehren wünschte, als ich ihn bestritt. Man soll auch an Gräbern nicht das Gute, sondern das nach bestem Gewissen Gerechte reden, und da bleibt vor allem eines, was keine Zukunft dem Bilde Samuel Lublinskis rauben kann: er war keiner von den Satten und Genügsamen. Ihn beseelte das stärkste Ethos, nicht zwar im Sinne jener höhern Ethik, deren erstes Morgenrot aus manchem Gedanken Friedrich Nietzsches schimmert, wohl aber im Geiste der Kämpfer- und Arbeitermoral, welche das rastlose Streben, gleich Goethes Faust, für der Menschheit Adel hält.

Was Stolz und sittlicher Wille dem Unglück der Geburt und der Stumpfheit, dem Unverstand, der Gemeinheit und Armseligkeit dieses Lebens abtrotzen kann, das hat Samuel Lublinski treu erarbeitet. Darum kann seine Grabschrift die des treuen Schaffenden sein, von dem das alte Testament sagt, daß süß der Schlaf des Arbeiters sei, ob er viel oder ob er wenig genossen habe.

* * *

Indem ich diese Gedenkworte niederschreibe, beginne ich zum ersten Mal als tröstlich, ja als gerecht zu empfinden, daß ich um meiner Satire auf Samuel Lublinski willen viel erlitten habe. Zunächst durch Lublinski selber, der in seiner glücklich-naiven, halb krampfhaft-gequälten Selbstbewußtheit meinen Spott über sein Literaturdasein durchaus nicht voll nahm, sondern als Ausgeburt persönlicher Bosheit und Uebelwilligkeit mit grober Infamerklärung abtat. Aber solche Abwehrinstinkte waren natürlich, und ich hätte es gerecht gefunden, wenn Samuel Lublinski alle ihm verfügbaren Geisteswaffen gegen meine Verspottung seiner Kulturkritik gewendet hätte, eine Kritik, die dem ganzen Geistesleben richtend und auswertend gegenüber stand, nur nicht der eigenen Urteilskraft. Schlimmer aber, und in der Tat wahrhaft schlimm ward ein auch heute noch nicht erledigtes Nachspiel jener Gegnerschaft, bei dem Thomas Mann, ein glücklicheres Talent als Samuel Lublinski, die erstaunliche Aermlichkeit seines Menschentums an den Tag legte. Indessen was bekümmert uns die ganze Komödie mittelmäßigen deutschen Literatengetriebes angesichts der Gräber? . . .

In einem Krankenhause lagen einmal zwei deutsche Dichter in zwei benachbarten Betten. Der eine von ihnen war sehr schlank und abgemagert, aber der andre wohlbeleibt und geschwollen. Und da sie natürlich verschiedener Ansicht waren, wie alle Dichter, so begannen sie alsbald einen Streit über die Grundgesetze der Aesthetik, wobei der dünnere die Geometrie der Linie, wie sie im modernen englischen Kunstgewerbe herrsche, für den Gipfel guten Geschmacks erklärte, der dickere dagegen die Décadence der modernen Menschheit beklagte und für andre Zeitalter eintrat, wo noch Phantasie, Ueppigkeit und Formenfülle das Leben beherrschten. So hadernd und sich ihre Medizinflaschen

und Wolldecken an die Köpfe werfend, vergifteten sie einander den letzten Tag, worauf sie am Morgen beide nicht mehr erwachten, und der sie sezierende Geheimrat konstatieren konnte, daß der Prediger der Linie an der Auszehrung und der Prophet der Formenfülle an der Wassersucht gestorben sei.

Droben aber predigen noch immer die Sterne ihre lächelnde Weisheit und herunten die Gräber. Hat jemals ein Sterblicher diese Predigten beherzigt, so lange er miteinverschlungen war in den dummen Schwindel und Wahn unsrer irdischen Komödie? Samuel Lublinski hat sie nun hinter sich, seitdem seine brave, tapfere Seele irgendwo über den Wolken sitzt, im Schoße unsers gemeinsamen Vaters Abraham, und gewiß viel fröhlicher über mich spotten kann, als ich einst über ihn.

Der Tod / von Peter Altenberg

Wann soll ich sterben, mich umbringen?! Es ist an der Zeit.

Es ist fünf Uhr morgens. Man sieht noch nicht die großen braunroten Dächer der alten Wallnerstraßenpaläste. Man hört die Uhren von fünf Kirchtürmen. Sie folgen einander so merkwürdig, wie um sich nicht zu stören, lauschendes Menschenohr nicht zu verwirren, das Ohr von Kranken, die dem heimlichern Tag bang entgegenlauschen — — —.

Wann soll es sein?!

Sie darf nicht geweckt werden aus ihrem mir heiligen Schlaf, durch eine Nachricht, die jedenfalls erregt und schadet — — —. Wenns ihr auch schmeichelt, daß es ihretwegen ist — — —.

Ich muß also warten, bis die völlig Ausgerastete die merkwürdige Botschaft hört,

daß ihr fanatisch getreuester Ritter sie dennoch verlassen mußte,

mitten im Seelendienste, der ihn brach und sie nur störte, die einsam kranke Frau — — —.

Nach Hamburg wird die Kunde später dringen,

und H. M. ist gewappnet mit Ergebenheiten!

In ihrer Religion sind Kreuzigungen vorhergesehen,

und sie wird leben aus innern Kräften, durch Leid erhöht, betaut, befruchtet!

Bessie wird in Laysin, im Paradies des Wintersports am Genfersee, die Nachricht hören, und in meinen Briefen kramen, die sie besitzt.

Die Hauptsach' ist, daß meine vergötterte Frau in Wien nicht durch die Nachricht aus dem Schlafe kommt, den sie so nötig hat.

Man muß sichs also einzuteilen wissen.

Lebet wohl — — —!

Der grelle Tag macht freilich den Abschied schwerer als des Wintermorgens düstre Dämmerungen!

Jedoch die Frau darf es erst vernehmen, wenn sie ausgerastet von langem Schlaf — — —.

Die Kinder / von Lion Feuchtwanger

Wenn der Vorhang aufgeht, küßt der herrenstolze Conrad Graf Freyn des bauernstolzen Hofrats Scharizer bauernstolze Tochter Anna, und sie reden über ihre Heirat. Wenn der Vorhang zum letzten Mal niedergeht, küßt er sie wieder, und sie reden wieder von Heirat. Dazwischen liegt die Komödie. Es hat sich herausgestellt, daß erstens besagter Graf Conrad des Hofrats Sohn und der Anna Bruder ist und somit ihr Bräutigam nicht sein kann, daß aber zweitens die Anna des Grafen Freyn Tochter und somit nicht Conrads Schwester ist, und daß also ihrer Ehe doch nichts im Weg steht. Von den Nöten der Väter, die der Heiratsplan der Kinder zum Bekenntnis drängt, und von den Nöten der Kinder, die so lange Liebesleute zu sein glaubten, und denen nun die plötzliche Erkenntnis, sie seien Geschwister, das Gefühl verwirrt, davon handelt das Stück. Man braucht nicht von der Zunft zu sein, um zu erkennen, daß diese Handlung ein bißchen konventionell bewährt, schematisch und schablonenhaft ist.

Aber das wäre natürlich Nebensache. Schlimmer scheint mir der notwendige kritische Einwand gegen die Art, wie Bahr seiner Handlung spezifisches Gewicht zu geben versucht. Bahr hat nämlich sehr genau erkannt, daß, um ein Nietzsche-Wort zu variieren, der Takt des guten Komödiendichters darin besteht, ganz nah an die Tragödie heranzutreten, ohne doch in ihr Gebiet einzudringen. Wie die Befolgung dieses Prinzips dem ‚Konzert' seinen letzten, heimlichen Reiz gibt, hat der Herausgeber vor einem Jahr an dieser Stelle klärlich dargelegt. Hier aber, in den ‚Kindern' tappt Bahr mit derben Schritten in den Bezirk des Tragischen hinüber, und es berührt einigermaßen peinlich, wie er mit viel Prätension an der Peripherie des Oedipus-Problems herumbastelt und -zagt und -zögert, und wie er ohne rechten Ernst das Problem des ‚Manfred' jongliert. Diesen Stilmangel hat Bahr selber auch sehr gut gefühlt. Er betont immer wieder: das mit der Verwirrung des Gefühls sei eigentlich gar nicht so wichtig, und gibt uns mit deutlichen Winken zu verstehen, es werde ja doch alles gut ausgehen. Wenn er selber nicht um die ein wenig wohlfeile Sentimentalität seiner Menschen und Geschehnisse wüßte, könnte er sich die wiederholten und nachdrücklichen Weisungen sparen, nur ja keine Sentimentalität aufkommen zu lassen. (Sentimentalität, heißt es einmal bei Schnitzler, ist unterm Einkaufspreis erstandenes Gefühl.) So aber wirkt das Streben des Dichters, uns gallische Leichtigkeit, eingeborene Freiheit von Pathos und Sentiment vorzutäuschen, unbehilflich und unwahr, wie schlecht kopierter Shaw.

Auch die Psychologie des Stücks wird durch diese Unsicherheit schwer beeinträchtigt. Der Hofrat Scharizer ist ein echter Komödien-

vater alten Schlags, polternd, weichherzig und sehr gescheit, und man begreift nicht recht, wie es ihm, der doch alles Menschliche ohne großes Gehabe verzeiht, so lange unmöglich ist, dem Jungen seine Vaterschaft einzugestehen. Die Kinder, der Mann wie das Mädchen, haben dadurch, daß der Autor nicht genau wußte, wo er mit ihnen hinauswollte, ob ins Tragische oder ins Komische, auch keine scharfen Umrisse bekommen. Dann ist da der alte Graf Freyn, ein Trottel, den man Ludwig Thoma, aber nicht Hermann Bahr verzeiht. Weiterhin marschiert strammen Schritts ein unehelicher Sohn des Hofrats durch die Komödie, ein Homunculus, nach Rezepten aus dem Laboratorium Shaws gemischt, und endlich ängstigt die Personen der Komödie und uns ein uralter, adelsstolzer, possenhafter, aber gar nicht possierlicher Diener Benedixschen Kalibers durch seine ständige wacklige Gegenwart.

Nicht einmal der Dialog, durch den der Dichter den etwas dürftigen Stoff zu vertiefen und zu belichten sucht, zeigt die Feinheiten, die uns im ‚Konzert' und sonst so oft bei Bahr erfreuen. Was er über Adel und Bürgertum zu sagen hat, und wie er den Dünkel beider Kasten gegenseitig ad absurdum führt, das ist mit grobem Garn gewebt, und was er über Blut und Art vorzubringen weiß, ist bis zur Frivolität billig. Im einzelnen freilich ist das Werk mit hundert bunten, glitzernden, ergötzlichen Gedanken- und Gefühlssplittern sorglich besät, wie wohl eine geschickte Hand mit leichter Mühe ein dürftiges, entwurzeltes Tannenbäumlein zu einem artigen, farbig flirrenden Christbaum ansehnlich herausputzt.

Bleibt noch von der Technik der Komödie zu sprechen. Und da muß man denn bei allem Aerger über die Enttäuschung, die Bahr uns diesmal bereitet, mit höchster Bewunderung konstatieren, daß er es auch jetzt wieder trefflich verstanden hat, mit dem Stoff eines Einakters drei trotz aller innern Leere verhältnismäßig recht kurzweilige Akte zu füllen. Der Herr Bayerlein zwar, des Hofrats unehelicher Sohn, ist nur lose in die Handlung eingefügt, und man muß schon recht verzwickte Umwege machen, um Beziehungen herzustellen zwischen ihm und dem Inhalt der Komödie. Aber davon abgesehen, weiß Bahr seine Menschen mit der Berechnung eines klugen, sehr feinen Schachspielers hin- und herzuschieben, überall Fäden zu knüpfen und korrespondierende Bedeutung. Alle Vorteile, die die analytische Technik bietet, sind meisterhaft ausgenützt. Die äußere Situation bleibt eigentlich von Anbeginn an die nämliche; sie wird nur von innen her, das heißt, durch Aufhellung der Vergangenheit, immer anders und immer klarer belichtet: so etwa, wie jene unsichtbaren Bilder, mit denen wir als Kinder spielten, erst durch die Bearbeitung mit dem Farbstift Form und Deutlichkeit gewinnen. Und es ist außerordentlich reizvoll, wie der Dichter die alte, primitive Lustspiel-Schablone

mit sorglich schattierenden Strichen allgemach zu runden, netten, schalkhaften Bildern ausprägt.

Die Darstellung des münchner Residenztheaters unter der routinierten Regie Basils betonte alle Schwankwirkungen und vergröberte im allgemeinen, statt zu mildern. Die Fehlbesetzung des jungen Grafen Conrad Freyn machte den ohnedies gefährdeten, mit Tragik imprägnierten Mittelteil noch peinlicher. Sonst war die Aufführung guter Durchschnitt. Herr Höfer setzte, wie das seine Art ist, den alten Hofrat aus lauter einzelnen, gescheit erdachten Strichelchen zusammen und Schwanneke als Herr Bayerlein war so, daß man die Winzigkeit seiner Rolle lebhaft bedauerte. Die Terwin als Anna gab weit mehr als der Dichter und glitt mit Glück und Diskretion über die Untiefen der Rolle weg. Der brave Schröder hingegen karikierte als alter Diener munter drauf los, Guras alter Graf war ein Trottel, wie er nur noch über entlegene Provinzbühnen stelzt, und von dem Conrad des Herrn Birron mußte man allen Versicherungen des Hofrats zum Trotz bis zum Ende glauben, er sei des Grafen Freyn-Gura leibliches Kind.

Burgtheater und Linzertorte / von Fritz Wittels

Das Burgtheater ist bekanntlich das beste Theater der Welt. Wenn man heute diese Binsenwahrheit ausspricht, pflegt man einzuschieben: trotz allem und allem. Andre Theater nämlich sind gut oder schlecht, je nachdem, ob der Direktor, die Schauspieler, die Stücke und das Publikum gut oder schlecht sind. Aber das Burgtheater ist von solchen Aeußerlichkeiten unabhängig und bleibt prinzipiell das beste Theater, möge drin spielen oder spielen lassen oder gespielt werden oder sich vorspielen lassen, wer oder was immer möglich und unmöglich ist.

Als ich zum ersten Mal im Burgtheater war — man gab den ‚Wallenstein' — wurde ich durch ein zankendes Ehepaar gestört. Er hatte die Hände hinter die Ohren geschoben und wollte was hören. Sie redete unentwegt auf ihn ein. Da sagte er: „Sei doch still, das ist der größte Künstler Deutschlands!" Sie erwiderte: „Laß mich in Ruh, ich versteh kein Wort." Sie übertrieb. Der Hauptdarsteller plagte das Publikum nur mit einem berühmt gewordenen Stockschnupfen, der manchmal b statt m hervorbrachte. Aber man verstand ihn trotzdem ganz gut. Er sagte: Aus Gebeinen ist der Mensch gemacht! und das ist unanzweifelbar und einwandfrei. Aber das zankende Ehepaar versinnbildlicht den Ausländer und den Wiener. Der Wiener weiß, daß er in das beste Theater der Welt geht, und daß er dort jederzeit den

größten Künstler Deutschlands zu hören bekommt. Der Ausländer ist ein Naturbursch, der sich in diesen heiligen Hallen Kritik erlaubt. Was läge denn daran, wenn man selbst den größten Künstler Deutschlands überhaupt und wirklich nicht verstehen könnte? Ist er deshalb weniger groß? Es ist doch immer ein Nachbar da, der einem die Tiraden vorher ins Ohr flüstert, um zu zeigen, daß er sie auswendig weiß. Und wenn auch nicht — man sollte endlich den Mut haben, auszusprechen, was jeder Wiener denkt: Der Ausländer hat in Wien nichts zu suchen. Reist etwa der Wiener ins Ausland? Das ist mir ein verdächtiger Wiener, der das tut. Herr Untertimpfler, Stammgast im Restaurant Bierochs, hat uns allen aus der Seele gesprochen, als er mißbilligend sagte: Der Wiener hat im Ausland nichts zu suchen. Es ist der einzige hochdeutsche Satz, den Herr Untertimpfler bis auf diesen Tag gesprochen hat. Aber was für ein herrlicher Satz ist es auch geworden. Er ist wie ein Königswort, an dem man nicht drehen noch deuteln soll.

Die Konditorei im Burgtheater besorgt die Frau Hofzuckerbäckerin Demel. Sie kennen doch Frau Demel?! Eine ausgezeichnete Frau und die Seele des Geschäfts. Es ist ein gutes Geschäft. Das beste Geschäft von Wien bis Paris. Da gibt es viele schöne Sachen. Aber das Schönste sind doch diese runden, braunen Linzertorten, die, zu hohen Säulen geschichtet, in den Logen und auf der Galerie herumgetragen werden. Sie kosten zwölf Kreuzer. Das ist zwar teuer, aber beinahe ein ganzes Nachtmahl ist in diesen kleinen Torten enthalten; und also ist es billig. Wer würde übrigens bei solchen Kunstwerken schnöde vom Preis reden? Die jungen Leute, die für vierzig Kreuzer stehend einer klassischen Aufführung beiwohnen, berechnen ihre Spesen wie folgt: zwölf Kreuzer die Linzertorte, vierzig Kreuzer Entree, zehn Kreuzer Sperrgeld, drei Kreuzer Spielraum. Eine Burgtheatervorstellung ohne Sonnenthal, ohne Lewinsky, ohne Kainz ist für die Jugend nach und nach denkbar geworden. Aber ein Burgtheater ohne Linzertorte gibt es nicht und kann es nicht geben.

Als ich zum ersten Mal im Burgtheater war — man gab den ‚Wallenstein' — aß ich von diesen Linzertorten. Und als ich zum letzten Mal im Burgtheater war — man gab ‚Die drei Grazien' — aß ich wieder Linzertorte. Die Tränen schossen mir in die Augen. Da war derselbe Vorhang, der sich über Kunstgiganten gesenkt hatte, derselbe rote Plüsch und dieselbe Linzertorte. Das war das unveränderte alte Burgtheater, und die Linzertorte war noch immer die beste Torte der Welt. Das sollen sie uns nachmachen, die da draußen, der Reinhardt und die andern Füchse. König Oedipus im Amphitheater, ja. Aber was für miserables Backwerk dazu. Wenn man da draußen etwas Unangenehmes im Magen fühlt, weiß man ja nicht einmal, ob es von der genossenen Erfrischung oder von einem ver-

unglückten Kunstgenuß herrührt. Aber im Burgtheater weiß man in solchen Fällen immer, woran man ist. Denn die Linzertorte ist über jeden Verdacht erhaben.

Der Baron Berger wird neuerdings vielfach in der Presse angegriffen. Wenn das, was mir hinterbracht wurde, auf Wahrheit beruht, verdient er solche Angriffe nicht, ist er im Gegenteil des höchsten Lobes würdig. Frau Demel hatte nämlich in Anbetracht der allgemeinen Teuerung beschlossen, den Preis der Linzertorten von zwölf Kreuzern auf fünfzehn Kreuzer zu erhöhen. Kaum hatte Baron Berger von diesem Beschluß Kenntnis erhalten — er erfuhr es durch eine Indiskretion der Gräfin Isabella Dunkaniewitsch — als er sich persönlich zu Demel auf den Kohlmarkt bemühte und der vortrefflichen Frau vor Augen führte, in welche Gefahr die deutsche Kunst im allgemeinen und das Burgtheater im besondern geraten würde, wenn die Linzertorten wirklich im Preise stiegen. Viele würden sich vom Besuch des Burgtheaters absentieren, wenn ihnen die Linzertorte unerschwinglich schiene. Das Burgtheater hat sein klassisches Repertoire nahezu verloren, Ibsen wird auch nicht aufgeführt, für Kainz, für Sonnenthal, für Lewinsky kein Ersatz; es lag in der Hand der Firma Demel, Hofzuckerbäcker in Wien, das Burgtheater vollends zugrunde zu richten. Und die Firma verzichtete. Man weiß nicht, ob das aus Patriotismus geschah oder in der Erwägung, daß der Massenabsatz durch die Preissteigerung leiden könnte; jedenfalls ist der Verzicht ein Verdienst des Baron Berger. Gänzlich abgewendet ist die Gefahr freilich nicht. Denn die Firma Demel geht jetzt mit dem Gedanken um, die berühmten Linzertorten auch außerhalb des Burgtheaters zu verkaufen. Wenn das geschieht, dann ade, alte Burgtheaterherrlichkeit! Ich, für mein Teil, geh dann nicht mehr hinein. Außer wenn Baron Berger Operetten in seinem Hause aufführt. Und dazu wird er sich über kurz oder lang ohnehin entschließen müssen. Schlenther wäre niemals gestürzt, wenn er diesem Zuge der Zeit Folge geleistet hätte.

Atemloses Leben / von Hugo Wolf

So rauscht eine Stunde der nächsten zu,
und keine weiß, wohin anders die Welle
der Tage vermündet, als immer durch Helle
und Dunkel in breite, weltweite Ruh.

Du aber läufst den Zeiten zu
und läufst dich alt hinter ihnen her,
und jeder Stein, den du trittst, ist mehr
und ist länger in der Zeit als du.

Rundschau

Max Montor

Er hat den ungestümen Drang, zu wirken und zu schaffen; ist klug genug, an sein Tun manche ideale Forderung zu stellen. Aber kein Einziger, wenngleich zentrale Figur. Sondern eher jemand, der sechs Hengste zahlen kann. Die Rosse möchte ich nicht gerade dämonisch nennen. Aber glutgestriemt. Seine Gestalten machen, bei aller psychischen Plastizität, oft einen ephemeren, nur mit Dämonie drapierten Eindruck. Sie hinterlassen keine Fragezeichen in der Seele des Zuschauers. Doch man schelte mir ihn nicht unoriginell. Die Verästelungen und Schrammen seiner Seele sind nur mehr allgemeiner Natur als höchst charakteristisch. Er wirkt beinahe stets zum mindesten dekorativ, oftmals tiefer. Viel balladeske Intensität liegt vor, plötzlich aufflammende und verlöschende Irdischkeit und zähe Energie; aber es fehlt die seelische Syntax ohnegleichen. Mir genügt durchaus nicht, sein Können als packend, farbig zu bezeichnen; er partizipiert nicht am Glücke der Primitiven, mindestens kommen hinzu: Klarheit der Auffassung und kritischer Scharfsinn. Indessen spricht er eher, als daß er schaffe. Mit trockener, etwas nasaler, etwas peitschender, festumrissener, deutlicher Stimme. Inneres, mystisches Zittern war zuversichtlich einmal vorhanden; jetzt kann man eher von erstaunlichem Raketensprühen und einem Redner als von elementarer Macht und einem Vulkan sprechen. Daraus erklärt sich die rhetorisch bedingte Psychologie seiner Gestalten. Ein vermessenes, aber gar nicht abenteuerliches, oder vielmehr durch Geistesarbeit, durch berufsmäßige Kombinationen gekühltes, saubergebürstetes Temperament. Ein warmherziger Aufklärer. Er schaltet halbbewußte Züge aus und sucht nach dem Maximum des Expressiven, Leuchtenden. Tut doch mehr als Pflicht und Schuldigkeit — ingeniös, vermittelst kunstgerecht geregelter Eruptionen. Ja, ich möchte ihm eine gewisse nüchterne Großartigkeit zusprechen. Er wird nie extrem, wahrt immer die Linie, verfällt nie in rückhaltloses Pathos, bleibt immer Intellektueller. Der geschickte Lavierer und mehr. Der Mann mit allerlei Gegensätzen in der Brust, doch nicht Urheber noch Vorbote. Ein guter vielseitiger Schauspieler im Zeichen der würdigen, preislichen Reprise und der übrigens adogmatischen Tradition.

Der Regisseur Montor muß sich oft auf vorläufige Absichten beschränken. Er ist aber kein Dichter des Dekorativen, sondern gescheiter Verwalter gegebener Mittel. Seine Bühnenbilder wirken sogar künstlerisch-geistig, aber in erster Linie realpolitisch. Er ist ein empfindlicher Chorregisseur und, wofern die Hoffnungsvollen nicht jählings versagen, einem Parlament Halbstatisten Leben einzublasen fähig. Dabei verlegt er das Wesentliche, das Drama nicht in die Komparserie. Kein Regisseur, der Indi-

vidualität jedes Einzelnen gerecht zu werden. Tempi, Stellungen, sich rekelnde Nüancen sind seine Philosophie. Der greifbare Rhythmus. Und zwar nüanciert er nicht aus Oppositionslust, sondern offenbar aus Schönheitsgründen, auf einen festlichen, und soweit es geht, nicht unseelischen Ton Gewicht legend. Es kommt ihm aber — hier ist eine wunderhungrige Illusion zu demolieren — mehr auf die höchst relative Wahrheit des Ausdrucks als auf die Echtheit des Fühlens an. Er tut vielerlei, wenn auch nicht überwältigend Sensibles für den Ausbau des Dialogs und erreicht ein vernehmbares rhetorisches Ineinanderkrampfen der Zusammenspielenden. Ein Erkenner von Fleiß und starker Begabung, dem freilich die Quintessenz, das Letzte-Ungereimte zur wahren Hegemonie fehlt. Arthur Sakheim

---

Aus einer Sammlung von ‚Hamburgischen Schauspielerbildnissen‘, die unter dem Titel ‚Masken‘ nächstens bei Alfred Janssen in Hamburg erscheinen.

Das londoner Halbjahr

Ellen Terry erzählt in ihren Reminiszenzen, daß Irving immer in exaltiertem Stolz herumging, wenn er die scharlachrote Kardinalsrobe Wolseys um seinen schlanken Leib knistern hörte. Der Nimbus, der dieses Kleid umschwelt, stieg ihm wie roter Rausch zu Kopf und transformierte ihn in ein fremdes, hochmutsvolles Wesen. Und wie nach innen, wirkte dieses wundervolle Kleid seltsam auch nach außen. Einmal erschien Irving in Carlton House Terrace auf dem Ball einer Marchioneß, als Kardinal Wolsey; und wie er die Freitreppe in den Saal der kostümierten Tänzer hinabstieg mit vor Herrschgier geblähten Nasenflügeln, da ging ein Schauer durch die fashionable Menge und einen Augenblick lang schwiegen alle Gäste, gebannt von der Realität seiner Erscheinung, verstummte alles Lachen und Geplauder, als wäre tatsächlich in das weltliche Treiben ein großer strenger Kirchenfürst getreten.

Vom vergangenen Halbjahr blieb mir eigentlich blos die Erinnerung an diesen intensiven scharlachroten Farbenfleck. Nur steckte in der grellen, sanft rauschenden Seide diesmal Sir Herbert Tree. Aber er zog seine wunderbare lange Schleppe mit großer Würde durch das Königsdrama. Er hatte sich in eine prächtige Fassung eingesponnen. Um ihn tanzte das merry old England, im Gold und in den blutvollen Farben der Präraffaeliten, vornehmlich der Farben des Millais. Durch das Gewimmel jedoch wandelte königlich-menschlich ein echter leibhaftiger Holbein, Arthur Bourchiers König Heinrich der Achte.

Dieses Prunkpanorama überschattete so ziemlich alles, was die Ebbe dieses Halbjahres zutage gefördert hat. Als Gewinn soll ‚Nobody's Daughter‘ von George Paston (Pseudonym einer begabten Dame) genannt werden. Die uneheliche Tochter, die von einer fremden Pflegemutter aufgezogen wird, und die Stellung ihrer natürlichen Eltern sind ein Thema, das bisher nur in den vorgezeichneten sentimentalen Bahnen des Melodramas behandelt wurde. George Paston geht seine eigenen,

reinlichen und menschlichen Wege, läßt wissende und verstehende Leute von heute ohne Pathos reden und mischt Lächeln, ein bischen Lebensweisheit und eine Träne zu einem stimulierenden Abendtrank. Gerald du Maurier ist der Mann, der nach zwanzig Jahren entdeckt, daß seine Frau ein Kind außerhalb der Ehe besitzt — wenn Ihr ihn doch einmal in irgendeiner solchen Alltagsgestalt sehen könntet! In Nonchalance und Bonhommie erreicht ihn kein andrer Menschendarsteller.

Augenblicklich spielen beide Söhne Irvings in London. Lawrence in einer unglaubwürdig gezimmerten und unglaubwürdig inszenierten Dramatisierung von ‚Raskolnikow'. Seine Umgebung ist so niederträchtig provinzlerisch, daß es schwer fällt, nach dieser ersten Bekanntschaft das Positive seiner eigenen Höhe festzustellen. Auch sein Bruder H. B. Irving verspritzt sein eisenhaltiges echtes Komödienblut in kindischen ‚romantischen' Unmöglichkeiten.

Die Eröffnung eines neuen Theaters, das sich literarischer Ambitionen rühmt, muß registriert werden. Es ist dies das hübsch ausgestattete ‚Little Theatre' der Miß Gertrude Kingston. Teppiche, Fauteuils, Programme und selbst die Sitzanweiserinnen sind in Wedgewood-Blau gehalten. Bisher leider auch die Stücke. ‚Lysistrata' in einer englischen Reinwaschung von Laurence Housman erschien sogar in züchtigem Backfischhimmelblau. Hermann Bahr saß damals neben mir und schüttelte den Kopf. „Und da haben die Engländer eine Ausgabe der ‚Lysistrata' mit Zeichnungen von Beardsley" — das war alles, was er sagte. Ja, aber wer diese phallusreiche Ausgabe und den Geist der Oeffentlichkeit in England kennt, weiß, daß auch nur Annäherndes hier nicht möglich ist. Das wußte selbst der arme Aubrey. Seine Schwester Mabel hat es mir erst vor wenigen Tagen erzählt, daß er kurz vor seinem Tode dem Verleger den Auftrag gegeben hat, die Lysistrata-Blätter zu verbrennen.

In der Stage Society sahen wir ein Römerdrama. John Masefield, dessen Schauspiel ‚Nan', wenn ich nicht irre, auch in Deutschland aufgeführt worden ist, versuchte den Wankelmut und den sittlichen Ernst des Pompeius zu zeichnen. Pompeius der Große glaubt an die Größe und Vornehmheit der Natur seiner Gegner und geht durch diesen Mangel an psychologischem Scharfblick zugrunde. Der zaudernde, zu sehr über den Parteien stehende Philosoph, der als Führer gilt und immer erst von außen zu einer Tat und dann zur unrichtigen getrieben wird, erinnerte lebhaft an den Führer Seiner Majestät Opposition, Arthur Balfour. ‚Pompeius der Große' beginnt ganz in Stimmung getaucht, sehr interessant in einer vom Blankvers weit entfernten, lebendigen Sprache. Aber die frühen Versprechungen werden nicht eingehalten, der Autor verliert den Einblick fürs Essentielle gänzlich, und das ehrgeizige Drama endigt betrüblich dilettantisch. Als in einer Szene ohne sichtbaren Grund Fackelträger über die Bühne rannten, da wußte ich, daß Mr. Frederik Whelen, der künstlerische Leiter der Stage Society, kürzlich in Berlin gewesen war. Sil Vara

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 216 841.

Bühneneinrichtung für Wasserschaustücke, dadurch gekennzeichnet, daß ein nach außen völlig verdecktes unter Wasser befestigtes System von nach Art der Taucherglocken unten offenen Luftbehältern über die ganze Fläche des Wasserbehälters verteilt ist, um zu ermöglichen, daß die handelnden Personen an beliebigen Stellen untertauchen und, indem sie während ihrer Bewegung unter Wasser den Kopf in diese Luftbehälter halten, an andern Punkten wieder auftauchen können.

Harry Livingston Bowdoin, New York. 31. 12. 09.

Annahmen

Leo Jungmann: Die Wahl, Schauspiel. Bochum, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

26. 12. Carl Müller-Rastatt: Paul, Einaktiges Lustspiel. Altona, Stadttheater.

30. 12. Wilhelm Kaselowsky: Lichtenstein, Schauspiel. Stuttgart, Residenztheater.

31. 12. Gustav Davis und Leopold Lippschütz: Levy das Lämmchen, Schwank. Wien, Neue Wiener Bühne.

2. 1. Hanns Hübner: Die schwarze Hand, Burleske. München, Volkstheater.

3. 1. Eduard Stucken: Lanzelot, Fünfaktiges Drama. Berlin, Kammerspiele.

2) von übersetzten Dramen

A. J. Sumbatow: Die Macht der Frauen, Vieraktige Komödie. Wien, Lustspieltheater.

Sylvane und Mouézy-Eon: Drückeberger, Dreiaktiger Soldatenschwank. Halle, Neues Theater.

3) in fremden Sprachen

Hermann Heijermans: Zwieback mit Zuckererbsen, Schauspiel. Amsterdam, Holländische Schauburg.

André Picard: La Fugitive, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Gymnase.

Neue Bücher

Ifflands Briefwechsel mit Schiller, Goethe, Kleist, Tieck und andern Dramatikern. Leipzig, Philipp Reclam. 259 S.

Werner Richter: Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670, Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Berlin, Maier & Müller. 420 S. M. 12,—.

Alfred Walter-Horst: Das Bühnenkunstwerk. Berlin, Hugo Schildberger. 56 S.

Zeitschriftenschau

Ph. Aronstein: Ein realistisches Lustspiel aus der Zeit Shakespeares. Beilage zur Vossischen Zeitung 1.

Alfred von Berger: Das Saul-Fragment von Josef Kainz. Merker II, 6.

Georg Brandes: Erinnerungen an Josef Kainz. Merker II, 6.

Kurt Walter Goldschmidt: Literatur und Theater. Masken VI, 17.

Ferdinand Gregori: Grundzüge der Inszenierung. Kunstwart XXIV, 7.

Hans Land: Arthur Vollmer. Reclams Universum XXVII, 13.

Konrad Loewe: Kainzens geistige Persönlichkeit. Merker II, 6.

Paul Alfred Merbach: Friedrich Schiller als Regisseur und Schauspieler. Der neue Weg XXXIX, 52.

Clara Ruge: Minnie Maddern Fiske. Bühne und Welt XIII, 7.

J. Curt Stephan: Das altdeutsche Theater. Deutsche Bühne II, 20.

Siegfried Trebitsch: Die Grenzen der Kritik. Die Zeitschrift I, 5.

Hans Wantoch: Schreyvogel. Der neue Weg XXXIX, 52.

Ernst Victor Zenker: Glaube und Heimat. Wage XIII, 52.

Engagements

Aachen (Stadttheater): Gustav Rodegg 1911/13.

Braunschweig (Vereinigte Sommerbühnen): Willy Beuger, Egon Hedeberg, Ernst Herz.

Düsseldorf (Stadttheater): Erich Hanfstaengel, Robert Nonnenbruch 1911/14.

Graz (Vereinigte Theater): Ernst Rolle 1910/13.

Hamburg (Stadttheater): Fritz Windgassen 1911/14.

Hildesheim (Stadttheater): Willy Mulárs 1911/13.

Lübeck (Stadthallentheater): Theodor Ditz, Alfons Franz, Sommer 1911.

— (Vereinigte Stadttheater): Kurt Böhme, Heinrich Schorn 1911/13.

Mannheim (Hoftheater): Franz Ludwig.

München (Hoftheater): Lisa Michalek 1911/13.

Nachrichten

Die Freie Literarische Gesellschaft wird in diesem Winter folgende fünf Vortragsabende veranstalten:

19. Januar: Gabriele Reuter, Georg Hermann, Oskar Loerke.

6. Februar: Herbert Eulenberg, Martin Beradt, Agnes Miegel.

20. Februar: Felix Hollaender, Ernst Lissauer, Gertrud Eysoldt (Neue Lyrik).

13. März: Hans Land, Wilhelm Schmidtbonn, Norbert Jacques.

3. April: Hermann Stehr, Maximilian Dauthendey, Hans Kyser.

Die Vortragsabende finden im großen Saal des Logenhauses, Joachimsthalerstraße 13, statt. Karten für alle fünf Abende sind zu einem Gesamtpreis von zehn Mark bei A. Wertheim und in allen bessern Buchhandlungen erhältlich. Karten für den einzelnen Abend zu drei Mark nur bei A. Wertheim.

Die Presse

Eduard Stucken: Lanzelot, Drama in fünf Akten. Kammerspiele.

Berliner Tageblatt: Ein schwerer und langer, aber auch poetisch ausgefüllter Abend. ‚Lanzelot‘ ist eine kühlschöne, noble Dichtung. Ihr Hauptreiz: die Vergeistigung irdischer Dinge und die Begütigung von Leidenschaften, ehe sie Gewalt gewinnen. Also das Gegenteil von dem, was man ‚dramatisch‘ nennt.

Börsencourier: Wie eine klangvolle dunkle Ballade hebt die Dichtung an, um dann in ein banalmodernes Ehebruchsdrama überzugehen und zuletzt in matte Sentimentalität zu verrinnen. Selbst die Kraft und verführerische Melodie der Verssprache, die Fülle farbenprangender Bilder, fein zugespitzter Sentenzen verlor sich allgemach oder verlor doch die Wirkung.

Morgenpost: Es fehlt dem Szenengefüge, so fein es äußerlich geschlossen scheint, das im Innern rollende dramatische Blut, und es bedarf immer neuer Anstrengungen, um die Begebenheiten im Fluß zu halten, so daß die großen Schönheiten der Dialoge und der (zu reichlichen) Erzählungen im Theater nur zu einem Bruchteil ihre Wirkungen erreichen.

Lokalanzeiger: Der Duft echter Poesie, die Sprache seelischer Erlebnisse, die Kunst, mit der die Anschauung der mittelalterlichen Welt wiedergegeben ist ohne die Starre des Archaismus: das ist alles in diesem Drama.

Vossische Zeitung: ‚Lanzelot‘ überbietet den ‚Gawân‘ noch an Kunst des Aufbaus, an Farbenreichtum der eigenartigen Verse und an Stimmungsgehalt. Und was noch schwerer wiegt: Das Menschlich-Tragische blickt uns aus der verschlungenen Fabel mit noch reinern, klarern Augen an.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne

VII. Jahrgang / Nummer 3

19. Januar 1911

Hebbels Julia / von Herbert Ihering

Dieses Uebergangsdrama flimmert im frostigen Glanze eisiger Reflexion. Für mich empfing es Wärme von Shakespeare und Ibsen. Diese Verbindung wird fühlbar werden, wenn wir an ‚Maria Magdalene' anknüpfen. Das Problem formuliert sich dort so: Kann über die Entehrung der Tochter, der Geliebten, ein Vater, ein Liebhaber hinweg? Hebbel antwortet: Nein. Aber, ist dieser Satz endgültiger Ausdruck einer sittlichen Weltanschauung, oder soll er nur unter den Voraussetzungen eben dieser Menschen, dieser Situationen verstanden werden? Dieser Menschen, deren Inneres unter den niedrigen Dächern einer Kleinstadt erstickt ist, in der es keine Gegenwart, nur Vergangenheit, kein Leben, nur Tradition, keine Sittlichkeit, nur Moral gibt. ‚Julia' wenigstens bringt eine Variation des Themas, die anders ausklingt, weil andre Menschen auf andrer Lebenshöhe die Melodie führen.

Das Verhältnis Vater—Tochter scheint allerdings auf den ersten Blick ein ähnliches zu sein. Aber es scheint nur. Julia ist der köstlichste Besitz ihres Vaters, wie Klara Meister Antons. Aber Tobaldi verehrt in seiner Tochter gleichzeitig das Heiligenbild ihrer Mutter. Doppelt trifft ihn also die Schmach, daß sie entehrt geflohen ist. Doppelt soll sie für ihn tot sein. Und er rüstet der noch Lebenden, aber für ihn schon Gestorbenen ein Leichenbegängnis. Ein Symbol, und doch keins. Denn hinzukommt, daß er so der Welt die Flucht der Tochter verbergen will: Julia ist tot, deshalb seht Ihr sie nicht mehr. Und kommt sie wieder, ist es ein Gespenst. Die Starrheit Meister Antons ist erweicht. Der hätte sich getötet, hätte er seiner Tochter Schande erfahren. Tobaldi zieht die letzte Konsequenz weniger für sich, als für die andern. Sie ist tot für ihn und die Welt, aber er lebt, wenn auch schmerzverhärtet, nach außen ohne Makel. Tobaldi zeigt das Doppelgesicht: Meister Anton — Robert Helmer. Ein Mischcharakter, der dem Konflikt die tragische Schwere nimmt. Denn dieses Vaters Tochter wäre einen unnützen Tod gestorben: er hätte kein Leben gerettet, weil es kein Leben zu retten galt.

Die Verschiebung des Schwerpunktes tritt aber erst durch den Mann ein, der das verlassene Mädchen heiratet. Es ist ein an Körper und Seele angefaulter Edelmann, der sich in Worten austobt, als ob er Eulenbergs ‚Natürlichen Vater‘ gelesen hätte, und der durch die Rettung der Julia eine freiwillige Buße für seine Vergangenheit auf sich nimmt. Und während so Hebbel das unerbittliche Nein des Sekretärs in ‚Maria Magdalene‘ mildert zu einem: „Ja — wenn zwei Schuldige zusammen kommen“, spielt er in Wahrheit das Problem von der Frau auf den Mann hinüber. Jetzt heißt es: Kann der gesunkene Mann sich wieder Existenzberechtigung erobern? Und im Verlauf des Dramas wird aus dem Frage- ein Ausrufungszeichen, aus dem ‚Kann?‘ ein ‚Muß!‘, aus der Möglichkeit eine Forderung. Der diese Forderung bei Hebbel erfüllt, heißt Graf Bertram. Mit ihm ist ein neuer Typus zum ersten Mal bewußt auf die Bühne gebracht: der Typus des gefallenen Mannes. Dadurch aber, daß der Graf für sein weggeworfenes Leben ein andres dem Dasein wieder zugeführt (eben die Julia) und seine verseuchte Gesundheit mit keinem Weibe in Berührung bringt, adelt er sich zum Doktor Rank, der sich selbst daran hindert, ein Kammerherr Alving zu werden.

Jetzt hat man die Lichter Ibsens erblickt, die auf dieses Drama zurückstrahlen.

Aber Shakespeare? Sehen wir ab von der Spezialisierung des Problems in der ‚Julia‘ und stellen nur allgemein fest, daß wir hier zuerst auf ein bewußtes Gesellschaftsdrama stoßen, so ergeben sich leicht Beziehungen zu dem einzigen Gesellschaftsdrama Shakespeares: zu ‚Maß für Maß‘. Dies ist ein Problemschauspiel insofern, als sich eine Person, der Herzog von Wien, eine Aufgabe stellt, die im Ablauf der Handlung gelöst werden muß: die Prüfung der Untertanen und des eingesetzten Regenten. Deren Taten sind es also, die kritisch beleuchtet werden. Doch wirft sich das Bild der Geschehnisse nicht unmittelbar in die Seele des Zuschauers: er wird gezwungen, es aus den Worten des Herzogs abzulesen. Die Konsequenz ihrer Taten ziehen noch nicht die handelnden Personen selbst (wie bei Hebbel), die sittliche Wertung der Vorgänge wird nicht ihnen und damit den Zuschauern anvertraut: es bedarf noch der Mittelsperson, des erklärenden Räsonneurs. Daß dieser von Shakespeare ergreifend vermenschlicht ist und mit tiefen Hamlet-Zügen sich in die Erinnerung eingräbt, ändert an seiner ursprünglich dramaturgischen Bedeutung nichts. Wir sehen also den Weg des Problemdramas, indem wir beobachten, wie die Notwendigkeit des Problems aus der Handlung immer herrischer und selbstständiger herauswächst, bis sie alles, was sich zwischen Vorgang, Problem und Zuschauer schiebt, unbarmherzig herausgesprengt hat: den Chor der griechischen Tragödie, den Räsonneur Shakespeares und der

Franzosen. Die großen Stationen dieses Weges sind: Sophokles, Shakespeares, Hebbel, Ibsen.

Um an die ‚Julia' im einzelnen anzuknüpfen: das Hebbelsche Problem (Mann — Weib, Schuld — Sühne) ist in ‚Maß für Maß' an die Oberfläche gedrängt und verweht dort. Alle Fragen scheinen allgemeiner gefaßt. Die Enge der einzelmenschlichen Beziehungen ist gelockert. Dem eindeutigen Gesetz einer unbarmherzigen Geschlechtermoral werden alle Hüllen abgerissen. Man könnte schon fast von einer Auflösung der absoluten Werte in relative sprechen, wenn nicht ein Etwas doch als absolut und unverrückbar hingestellt würde: die Pflicht des Herrschenden. Hier gibt es keine Ausdeutungen und Dehnungen: sie ist eine heilige, unantastbare Notwendigkeit, sonst wäre Fürst und Staat ein Widerspruch in sich selbst. Nur der muß sich absoluten Gesetzen unterwerfen, der über andre zu Gericht sitzt. So werden die ethischen Probleme von Shakespeare gegen die vorstellbar weiteste Perspektive gestellt. In ‚Maß für Maß' heißen sie nicht wie in der ‚Julia': Mann — Weib, Schuld — Sühne, sondern ganz allgemein: Richter — Sünder, Mensch — Staat, Sein — Schein.

Dies sind die Flammen Shakespeares, die über die ‚Julia' leuchten.

Da einst wir schieden / von Josef Kainz

Da einst wir schieden
Nur weinend und stumm,
Da ging der Frieden
Des Tods in mir um.
Kalt dein Gesicht und Mund,
Kälter dein Kuß,
Gram verhieß jener Stund'
Prophetischer Gruß.

Der Tau fiel am Morgen
Mir kalt auf die Stirn,
Drang warnend wie Sorgen
Ums Künft'ge ins Hirn.
Dein Schwur ist gebrochen,
Bemakelt Dein Nam',
Und wird er gesprochen,
So packt mich die Scham.

Ein Grablied Dein Name
Im Menschengetrieb!
Und ich schaudre im Grame —
Warum warst Du so lieb!
Die Welt kann nicht wissen,
Wie nah ich Dir stand!
Lang, lang werd' ichs büßen,
Daß je ich Dich fand.

Wir liebten uns stille,
Und ich traure in Schweigen,
Daß Dein Herz und Dein Wille
Als Betrüger sich zeigen.
Und treff ich Dich wieder,
Wenn Jahr und Tag um —
Wie grüß ich Dich wieder?
Nur weinend und stumm.

Nach Lord Byron

Die Ratten

Hauptmanns Berliner Tragikomödie — wo man sie anfaßt, morsch in allen Gliedern! Sie ist nur gedacht, nicht gemacht. Ein beklemmender Anblick, diese zitternde Poetenhand unsicher kritzeln und mühselig stricheln zu sehen, was sie ehemals in klaren, festen, schönen Zügen hinwarf. Rose Bernd im berliner Scheunenviertel. Damit war der Dichter eigentlich schon halb verloren. Bei ihm, scheint es, müssen Erde, seine Heimatserde, und die Kinder dieser Erde, Luft und Ackerkrume, Wind und Wolken eine pantheistisch untrennbare Einheit bilden, wenn die Dichtung leben soll. Diese jüngste also hat kein Leben. Hauptmann mag ein pittoreskes Spiel zwischen bizarren, aber hohlen, und alltäglichen, aber elementaren Menschen vorgeschwebt haben; ein Spiel lächerlicher Irrungen und hochfliegender Strebungen, blinder Verkettungen und wilder Zwänge; ein Spiel, das gleichzeitig ein bischen Licht ins dunkle Mysterium des Lebens und ein fünfaktiges brettergerechtes und vielfach lustiges Drama auf die Bühne gebracht hätte. Ich weiß nun nicht, was leerer ausgeht: ob das Theater oder mein Erkenntnisdrang.

*

Die Komik dieser Tragikomödie ist unfreiwillig. Karikaturen und Schatten, Bälge und Puppen torkeln zu abgeschmackten Possenszenen zusammen. Zum Teil haben diese ihren Unwert in sich; zum Teil dienen sie dazu, zwischen zwei nicht ganz überflüssigen Szenen die Brücke zu schlagen. So mangelhaft nämlich ist der Plan des Stückes, daß eine Fülle von zeitraubenden Hilfskonstruktionen nötig sind, damit überhaupt ein Stück entsteht. Figuren tauchen auf, locken einen einzigen (obendrein gleichgültigen) Charakterzug einer andern (dramatisch entbehrlichen) Figur an den Tag und verschwinden auf Nimmerwiedersehen. Aber Harro Hassenreuter bleibt, der angegraute Thespis, der im Dachgeschoß der ehemaligen Kavalleriekaserne, zwischen Rüstungen, Kostümen, Kränzen und Perücken, ein titel- schwatzhaftes Kulissendasein ehebrechend und kunstschändend weiterführt. Mag es Blasphemie sein: wenn dieser Narr nicht aus der ‚Pension Schöller' stammt, gehört er sicherlich hinein. Das Drama lebt von Kontrasten. Schön. Nur daß eine innere Beziehung auch zwischen den Kontrasten herrschen muß, daß nicht die Willkür eines ratlosen Poeten sie ersonnen haben darf. Was soll wohl damit bewiesen werden, was besagt es für das Drama und das Weltbild Hauptmanns, daß Familie Hassenreuter gerade steigt, als Jette John zugrunde geht? Es ist nichts als

ein ausgeklügeltes Zusammentreffen, als ein Epigramm, aus dem keine Lehre, kein Sinn, keine Erschütterung, kein Lächeln und nicht einmal irgend ein grober Theatereffekt herausspringt. Das alles ist dumm, zufällig, unorganisch, unverzahnt, schludrig, geistlos und witzlos. Man ahnt, was es werden sollte; aber man sieht, daß es nichts geworden ist.

Steht es mit der andern Hälfte besser? Die Tragödie dieser Tragikomödie will die großen Worte, die in der angeblichen Komödie verulkt, mit untauglichen Mitteln verulkt werden, durchaus ernst genommen wissen. Hier lauten die großen Worte: Mutterschaft, Mutterliebe, Mutterleid, und was es sonst an Zusammensetzungen geben mag. Davor bleiben Menschenseelen nicht leicht taub. Aber es ist ein entscheidender Irrtum des Dichters, daß er es für ausreichend hält, diese Worte mit Flammenschrift — wär' es Flammenschrift! — an den Theaterhimmel zu malen oder, um das Gleichnis zu wechseln, die allgemeine Melodie dieses Urtriebs anzustimmen, anstatt eine neue, eine eigene, seine Melodie zu erfinden, und sie hell und rein zu singen. Jette John, berliner Maurersgattin, wünscht sich brennend ein Asyl für ihre obdachlos gewordenen Mutterregungen. Pauline Piperkarcka gibt mit Freuden ihr unehelich und neu Geborenes her. Als es zu spät ist, wird das Polenmädchen auch im Herzen Mutter. Es kommt zu Eifersucht und Faustkampf, zu (schwer durchdringlichen) Verwicklungen und (theatralisch unglaubhaften) Mißverständnissen, am Ende gar zu Mord und Totschlag. Frau Jette John, ein argloses Geschöpf, ist unheilvoll verstrickt. Als ihre Lage für ihr dumpfes Kleinhirn hoffnungslos geworden ist, rennt sie davon und in den Tod. Ein mächtiger Vorwurf, Anlaß zu den schmerzlich-schönsten Klängen. Bei Hauptmann hört man, oder höre ich, nur abgerissene Töne, die in den lärmenden Dissonanzen schwankhafter und unmotivierter Vorgänge untergehen, wieder auftauchen, vergebens gegen die dicke Instrumentierung ankämpfen und ohnmächtig ersterben. Auch Dramatik ist Wortkunst, und wenn Hauptmanns Drama einen kalt läßt, dem vor echter Kunst heiß zu werden pflegt, so wird das unter anderm daran liegen, daß es berlinisch, also in einer unechten Sprache geschrieben ist. Denn Hauptmann kann nicht berlinisch. Ich lebe seit meiner Geburt in Berlin, liebe Berlin, behorche und spreche Berlins Mundart und weiß, daß sie nicht Hauptmanns berlinische Mundart ist, die mit jedem dritten Satz mein Ohr beleidigt. Der Dichter muß dergleichen spüren. Er sucht seine Stimme, der er nicht genügend Nachdruck zutraut, durch alle möglichen Stimmen zu verstärken (was immer verdächtig ist): Glocken läuten, Regen rauscht, und Chöre wimmern. Bei jedem andern

Autor würde man von billiger Stimmungsmache reden. Hier wäre das schon darum ungerecht, weil keine Stimmung aufkommt. Man empfindet diese ehemalige Kavalleriekaserne, von der behauptet wird, daß Ratten sie unheimlich machen, als einen kahlen, nackten, nüchternen und saubern Bau, der kein Geheimnis, keine Atmosphäre hat. Nicht einmal das. Vorgänge, die entweder undramatisch behandelt oder schon ihrer Natur nach undramatisch sind, werden auf einem Schauplatz, der keine Luft und keine Physiognomie hat, in einer Sprache vorgetragen, die nicht immer die Sprache der Kunst und des Lebens ist. Aber der Poet hat große Absichten gehabt. Beim ersten Drama würde man, wie gerne und wie laut, die Absicht grüßen. Beim einundzwanzigsten gilt die Gestaltungskraft.

*

Brahms Theater ist heut nicht mehr recht imstande, für den Dichter, dem was Menschliches begegnet ist, zu denken. Auch hier hatte jene Kavalleriekaserne kein Gesicht, keine Vergangenheit und keinen Dunstkreis ihrer Gegenwart. Die Bewohner und Besucher, das heißt: ihre Schauspielkunst schien teils unbeträchtlich, teils vorzüglich und teils ungenügend. Fräulein Herterich ist keine Partnerin für eine Lehmann und Herr Monnard weder ein Ersatz für Rittner noch für Bassermann. Reicher spielt die Ekdals jetzt schon automatisch, also reizlos. Eine oder einige Stufen höher als bisher rangieren nach den ‚Ratten‘ drei: Fräulein Sussin, die eine dritte Mutter durch die Kleidung, das Gehaben und das Tempo ihrer Rede ins Groteske hob; Herr Kurt Stieler, der, genau wie Fräulein Sussin, jahrelang von Brahm verkannt worden ist und nach dieser schlichten, herzlichen und leise komischen Gestaltung eines putzigen und doch sehr tapferen bebrillten Kerlchens aus dem Blute August Keils keinen ernsten Liebhaber mehr spielen sollte; und Herr Ziener, dessen Zuhälterhaftigkeit ich für den Portier eines nordberliner Riesenhauses übertrieben fände, wenn ihm nicht der Name Quaquaro das Recht zu einer gewissen Uebertriebenheit seines Habitus gäbe. Außerhalb des Ensembles aber steht — nicht aus Unbescheidenheit, sondern selbstverständlich aus Genialität — die Lehmann. In ihrer Jette John, die wirklich mehr von ihr als von dem Dichter hat, ist Energie und Weichheit, überfließende Wärme und, wenns not tut, starre Kälte, naive Tüchtigkeit und Bravheit; all das aber ist in höchster Einfachheit zu einem proletarischen Heldentum gesteigert. Dieser treuen Kampfgenossin seiner einundzwanzig Kriegsjahre hat es Hauptmann zu verdanken, daß das letzte Treffen wenigstens mit einem Pyrrhussieg für ihn geendet hat.

Ninon de l'Enclos / von Paul Ernst

Die dreiaktige Tragödie, die im Inselverlag erscheint und vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg zur Uraufführung angenommen ist, wird von Bab auf den nächsten Seiten besprochen. Die Tragödie spielt sich in der Hauptsache zwischen drei Menschen ab: Ninon, de Méon, ihrem ersten Liebhaber, und Eugen, beider Sohn. Hier folgt der entscheidende Teil, das Mittelstück des zweiten Aktes.

*

Szene: Eine Stelle im Park Ninons.

de Méon. Ninon

— — — — — — — — — —

Ninon: Zwanzig Jahre
Sind hingerauscht, sind leer dahingerauscht —
Vor zwanzig Jahren hab' ich Euch geliebt,
Jetzt weiß ich, daß ich niemals wieder liebte,
Ich war ein Glied von Euch, wie Eure Hand,
Wie Euer Auge hätt' ich mögen sein,
Und zwanzig Jahre bin ich tot gewesen,
Nun weckt mich eine neue Liebe auf,
Sein Auge will ich sein, sein reines Auge,
Und weiß, daß ich besudelt bin.
Ich will ihn
Nie wieder sehn, nie seine Stimme hören,
Und er ist jung, er wird mich ja vergessen.
Seht, Freund, Ihr wißt, wo ich mich bergen kann,
Ein armes Kloster wißt Ihr wohl für mich,
Dort bringt mich hin, sagt einen fremden Namen,
Denn, Freund, noch bin ich stolz, und Reue nicht,
Nicht Büßerwille treibt mich, denn mein Schicksal
Hab' ich gewollt bis nun, und will es jetzt:
Ich will nur bergen mich und anders sein,
Nur bergen mich vor ihm und anders sein,
Daß ich an ihn darf denken ohn' Erröten.

de Méon: Ich will Euch helfen. Ordnet, was zu ordnen;
In wen'gen Tagen komm ich dann zurück,
An einen stillen Ort Euch zu begleiten.

Ninon: So laßt Ihr mich allein?

de Méon: Nur wen'ge Tage.

Ninon: Weshalb? Was treibt Euch fort? O, laßt mich nicht!
Was könnten Euch für wicht'ge Dinge ziehn!
Ich fürchte mich allein.

de Méon: Was macht Euch fürchten?

Ninon: Die ungestillte, unstillbare Sehnsucht
Nach sonn'ger Klostergarteneinsamkeit,
Dem Blühn des Flieders an den grauen Mauern,
Dem Uebertaumeln stiller Schmetterlinge,
Dem Plätschern eines niegeschauten Bachs,
Der jenseits unsrer Mauer, in der Welt,
Von nie betretnem, märchenhaftem Bergwald
Floß bis zum nie geschauten Strome hin,
Von dem es hieß, daß Schiffe auf ihm gingen
In Wunderwelten und in graue Zukunft.
Versteht Ihr nicht? Das darf ich ja nicht träumen,
Sonst faßte er im Traume meine Hand,
Wir wären beide Kinder, gingen still
Am blühnden Flieder bei des Baches Plätschern
Und schauten still den Blütenfaltern zu,
Und träumten Kinderträume — Laßt mich nicht,
Laßt mich allein jetzt nicht mit meinem Herzen.

de Méon: Frau, Ihr erschüttert mich — was kann ich tun —
Saht Ihr den Jüngling, welcher bei mir ging,
Als ich das erste Mal Euch hier begegnet;
Zu Freunden nach Paris geleit ich ihn —

Ninon: Das erste Mal?

de Méon: Habt Ihr mich nicht erkannt?

Ninon: Da war der Jüngling — ich erinnre mich,
Ein Mann ging mit ihm — das wärt Ihr gewesen?
Ich war erregt, ich sah nach Euch nicht hin.

de Méon: Ich weiß es wohl, Ihr starrtet nur auf ihn —

Ninon: Und nach Paris — Ihr seid doch unvermählt!

de Méon: Ja, Frau.

Ninon: Unmöglich wär' es ja. Ich Törin!
Wie könntet Ihr sein Vater sein! Ich lache!
Wie könnte wohl Natur so kindisch spielen,
Daß Eine, die den Vater einst geliebt —
Doch sprach er wohl von Euch. Erzogt Ihr ihn?

de Méon: Ihr spracht mit ihm?

Ninon: Ja, er erzählte mir
Von seinem Leben. Nicht, er nennt Euch Vater?

de Méon: Er nennt mich Vater.

Ninon: Weil Ihr ihn erzogt.
Das ist natürlich.

de Méon: Spracht Ihr viel mit ihm?

Ninon: Viel und Bedeutendes.

de Méon: Bedeutendes?

Ninon: Wie wunderlich ist plötzlich zwischen uns
Befangenheit — Furcht — was verhehlt Ihr mir?

de Méon: Was ich verhehle, sollt Ihr einst erfahren.

Ninon: Also verhehlt Ihr doch?

de Méon: Ihr müßt nicht fragen.

Ninon: Welch ein Geheimnis könnte das doch sein,
Das Ihr mir jetzt noch nicht entdecken dürft?
Betrifft es Euch? Mich kann es nicht betreffen,
Denn einfach ist und klar mein ganzes Leben.
Doch gleicht er Euch, so mein' ich jetzt — ich wußte
Bis nun nicht, was mir so vertraut erschien
An seinem Wesen — nun Erinnern steigt
Und blasses Bild der längstvergangnen Zeit,
Scheint Euer Ebenbild er mir zu sein,
So wie Ihr selbst in jenen Jahren wart —
Doch müßte dann — schaut mir ins Angesicht!
Mir scheint gemein, was ich Euch fragen will,
Doch muß ich fragen: Habt Ihr mich betrogen?
Antwortet ehrlich. Lange ists ja her.
Ich glaube nicht an Liebesschwüre mehr;
Dacht' ich an Euch zurück, so meint' ich wohl,
Ihr glicht den andern nicht. Ihr wart auch anders.
Doch sei es drum, wenn ihr mich auch betrogt.
Nur muß ichs wissen: Ist er Euer Sohn?

de Méon: Ihr fragt so dringend, und Ihr sagt doch selbst:
So lange ist es her, daß wir uns liebten.

Ninon: Ich muß es wissen: Ist er Euer Sohn?
Weicht mir nicht aus. Es ist nicht müß'ge Neugier,
Die mich zum Fragen treibt, nicht Eitelkeit,
Es ist ein ernster Grund, Ihr müßt es glauben,
So ernster Grund, daß ich Euch bitte, Freund,
Bei unsrer längst erloschnen Liebe bitte.

de Méon: Er ist mein Sohn.

Ninon: Ich dank Euch für die Wahrheit.
So hat mein Herz mich also nicht betrogen.
Nur, daß ich seine Sprache nicht verstand. —
O, ich will stark sein und mein Denken zwingen.
Ein totes Kind nur zeugte unsre Liebe,
Doch als ich so in Krankheit und in Schmerzen
Im dunklen Zimmer mit dem Tode rang,
Daß ungesehen von der Mutter Auge

Die kleine Leiche fortgetragen ward,
Ward Euch ein Glück von einer andern Liebe,
Ein lebend Pfand des zärtlichen Vertrauens. —
Er sagte mir, er kennt nicht seine Mutter.
So ist sie tot? Ich könnt' ihm Mutter sein.
Das war es, was in meinem Herzen sprach,
Und was ich nicht verstand —

de Méon: Ihr stockt, Ninon?

Ninon: Ich kann nicht Mutter sein, ich darf es nicht.
Ich sehe Euern Sohn nicht wieder, Freund,
Doch helft Ihr mir, wenn Ihr zurückgekehrt.

de Méon: Ich täte Unrecht, würd' ich länger schweigen,
Denn ganz gewandelt scheint mir Eure Art.
Erinnert Euch an jene alten Zeiten.
Nicht unerwartet wars, daß ich Euch ließ.
Wir liebten jene wunderliche Liebe,
Die oft wie Haß scheint, und wir waren jung,
Unwissend der Geheimnisse der Seele.
Da gingt Ihr mit dem Kinde unsrer Liebe, —
Ich dachte meiner Liebe — und ich dachte:
Ihr werdet bilden es nach Eurer Art,
Und haßte Euch dafür.

Ninon: Ihr haßtet mich?

de Méon: So wie Ihr mich, Ninon.

Ninon: Ihr sprecht wohl wahr.

de Méon: Sehr viel bedarfs, zwei Menschen zu verknüpfen.

Ninon: Was ist es, das Ihr mir bekennen wollt?

de Méon: Wir täuschten Euch, Ninon. Nicht totgeboren
War unser Kind —

Ninon: So ist Eugen mein Sohn?

de Méon: Meinst Du, in Deinem Hause war der Ort
Für Kinderunschuld und für Jugendglauben?

Ninon: Und jetzt, und jetzt — wißt Ihr, was jetzt geschah?
In seine Seele warf ich Feuerbrände,
Durch dieses Gartens Gänge irrt er jetzt,
Mit meinem Namen auf den heißen Lippen.
Er liebt mich.

de Méon: Wie?

Ninon: Als Weib liebt er die Mutter.
O, was hab ich getan! Wie sehnt' ich mich!
Er konnte zu mir kommen, mir zu Füßen
Sich setzen und erzählen, wie ein Kind

Der Mutter alle seine Leiden klagt,
Ich hätte seine Tränen trocknen können;
Mit allem, was das Leben mich gelehrt,
Ihn trösten, warnen, seine Schritte leiten.
Ich hatte keinen Menschen, der mich führte,
Den hätte er gehabt. Denn wer versteht,
Dem wird Vertraun. Er hätte mir vertraut.
Und einen Menschen müßte er doch haben,
Dem er vertraun kann, der ihn leiten kann,
Denn allzu schlimm ist unser Leben doch,
Und einer, der die ersten Schritte geht,
Verirrt sich leicht, und jeder falsche Schritt,
Den einer tut in unbewachter Jugend,
Kann alle künft'gen Jahre ihm verderben.
Doch nicht als lernbegierig gläub'ger Knabe,
Mit großen Augen, sitzt er mir zu Füßen:
Er kniet als Liebender, mit heißem Atem
Begehrt er die, die viele schon gehabt,
Die von den liebekund'gen Alten lernte
Begier entflammen, das Verlangen steigern,
Die Lust aufgipfeln und die Wollust löschen,
Bis aus zerwühltem, schweißgetränktem Bett
Uns Ueberdruß, Verachtung trieb und Ekel;
Und die, was sie gelernt in solcher Schule,
Nun liebesunerfahrne Junge lehrte,
Die zu ihr kamen, mit so offner Stirn,
So reinem Blick, wie Jünglinge ihn haben,
Die eine Mainacht, Nachtigallenschlag,
Des Flieders Duften unbestimmt empfanden,
Und Liebe träumten, unbestimmte Liebe,
Ihr Herz weit machten, daß es Nachtigall,
Mainacht und Fliederduften selber war —
Die lehrt' ich, was die Greise mich gelehrt,
Bis sie in jeder Liebeskünste Schande
Erfahren waren, jedem Hurenwissen,
Und blöden Blicks, stumpf tierischen Gesichts
Dann von mir gingen — Das will er von mir,
Daß er von meinem Lager müde taumelt,
zum Tier gemacht, wie Die! Er ist mein Kind!

de Méon: Zum Aufbruch hab' ich alles vorbereitet.
In wen'gen Stunden sind wir in Paris.

Ninon: Um eines bitt' ich, und vergeb' Euch alles:
Niemals darf er erfahren, wer ich bin.

de Méon: Ich will verschweigen.

Ninon: Wenn er das erführe,
Dann könnt' er mich nicht achten, seine Mutter;
Nicht wahr, Ihr sagt ihm: Deine Mutter starb,
Sie war sehr gut und hat dich sehr geliebt,
Und keiner war, der ihr zu nahen wagte;
Sie war so rein, vor ihrem Angesicht
Wich jeder Wunsch und jegliche Begier.
Nicht wahr, das sagt Ihr ihm, und sagt ihm auch,
Wenn er einst fromm wird, soll er für sie beten;
Und sagt ihm, daß er sich vor Frauen hütet,
Vor solchen Fraun, wie ich bin; solche Fraun
Sind für die jungen Männer ein Verderben,
Weil sie zu gläubig sind und ihnen traun,
Und glauben, daß sie Liebe haben können,
Die gläub'ge Liebe, die sie selber haben,
Das Sichvergessen und Sichselbstverschenken.
Und sagt ihm: denke immer deiner Mutter,
Der Reinen, die so früh gestorben ist,
Wenn schlechte Frauen dich verlocken wollen.

de Méon: Ich will getreu erfüllen, was Ihr wünscht.

Ninon: Er soll mich nicht mehr sehn. Doch wenn er fragt,
Und sicher fragt er, denn ein solcher Jüngling
Muß einem ja von seiner Liebe sagen,
Und keinen Menschen hat er sonst wie Euch,
So sprecht von mir, daß ich ein Abgrund bin,
In den schon viele Männer sich gestürzt;
Ihr müßt mein ganzes Leben ihm erzählen;
Daß ich um Geld mich jedem preisgegeben;
Das dürft Ihr nicht vergessen, das ist wichtig,
Daß ich um Geld mich gab. Wenn er das hört,
So wird ihn Ekel und Verachtung fassen,
Und das muß sein. Er darf mich ja nicht lieben.

— — — — — — — — — —

Deutsches Dramenjahr 1910 / von Julius Bab

3

Wenn Emil Ludwigs leicht und reich hinspielendes Talent durch keinen andersartigen Stoff aus seiner Bahn zu locken ist, wenn auch von seiner Götter- und Gigantenschlacht nichts haftet als eine lyrische Impression — um wieviel weniger wird da unser

ernsthaftester, geistigster und hartnäckigster Poet aus seinem Zentrum zu bewegen sein: Paul Ernst. In der Tat ist erstaunlich, wie scheinbar entlegene Stoffe er seinem Prinzip einordnet. Von 1909 noch legt der Inselverlag eine Komödie vor: ‚Ueber alle Narrheit Liebe‘. Die Anekdoten von Aristoteles und Thais auf der einen und der Witwe von Ephesus auf der andern Seite werden hier innerhalb eines Liebesquartetts als Exempel männlicher und weiblicher Narrheit abgewandelt. Aber es geschieht so programmatisch, so gründlich, so hartnäckig dialektisch, so unendlich übersichtlich glatt, daß für mich, trotz vielen wirklich schönen Worten und feinen Wendungen, das Resultat ganz das Gegenteil von erheiternd ist. Viel schwerer wiegt die 1910 im gleichen Verlag edierte ‚Ninon de Lenclos‘. Es ist ein bedeutendes, in sich vollendetes Stück des Ernstschen Stils. Rigoros wird die neutrale Szene mit fast ganz unmotivierten Auftritten durchgeführt; hart und stark die ethische Typierung an den Figuren vollstreckt: ein plebejisch fanatischer Begehrer Ninons, ein halbtoller Bürgerssohn, bekommt als ihr künftiger Inhaber mit ein paar finster prächtigen Strichen das Gepräge wahllos gehetzter Sinnlichkeit; ihr gegenwärtiger adliger Liebhaber, der jenem zum Opfer fällt, ist der fade Durchschnittsgentleman; dann im Mittelpunkt der Handlung: Ninons erster Liebhaber, jetzt ganz Gottergebenheit und Tugend, sein und Ninons Sohn, ganz die verwirrte und in den Tod flüchtende Unschuld, und schließlich Ninon ‚die‘ Buhlerin, die trotz allen edlen Wallungen ihrer Schuld nicht entgehen kann. Denn nochmals sei es gesagt: Ernsts Technik, seine gläsernen Menschen, die stets selber zuschauen, wie der Mechanismus des Ernstschen Sittengesetzes in ihnen abläuft — diese rigorose Technik ist nur möglich als Abdruck einer ebenso rigorosen, brutal schlichten Ethik. Für Ernst ist die berühmte Ninon zuerst und zuletzt doch ganz einfach eine Dirne, und er verwirft sie um bestimmter Handlungen willen entscheidend. Das aber ist es, wogegen ich mich (und ich denke mit den besten Geistern der Zeit im Bunde zu sein) wende: diese Rückführung von Gut und Böse auf einzelne Taten, diese Werkgerechtigkeit, die konsequent zum absoluten Autoritätsglauben, zum Katholizismus führt, ist ein kultureller Rückschritt. Sie führt zur Verarmung des Lebens; denn der Protestantismus, der den Wert im innersten Glauben des Individuums sucht, der sich in sehr verschiedenen Taten entladen kann — dieser Protestantismus kennt eine viel reichere, vielfältigere Welt von Individuen als die katholische, die nur so armselig viele Menschentypen als bekannte Handlungstypen und im letzten Ende gar nur ‚gute‘ und ‚böse‘ bekennt. (Wovon die dramaturgische Spiegelung Paul Ernsts Einfarbigkeit gegen Shakespearesche Universalität ist.) Von Gesetz und Pflicht wollen wir freilich wieder wissen: aber die ganze ungeheure Kulturarbeit von Luther bis Nietzsche darf damit nicht negiert sein. Es ist das Gesetz des Einzelnen, die

Pflicht der Individualität, an die wir glauben, die wir verkünden, die wir vom bloßen Getriebensein, bloßen Lüsteln, Betrachten, Bewitzeln des Einzelnen heftigst abheben wollen. Wir wollen eine neue Sittlichkeit — Ernsts Typenblick erspäht uns eine alte, zu alte Moralistik. Eine ‚Dirne‘ ist vor Gott eine Verlorene — gut! Aber ist jede eine Dirne, die das Leben einer Dirne führt? Es ist die geschichtliche Bedeutung Shaws, dergleichen Fragen mit höchster sittlicher Energie, aus ernstester protestantischer Religiosität heraus verneint zu haben.

Als Friedrich Freksa seine Ninon schrieb, da hat er sehr wohl gefühlt, was an hohen, reinen Menschenwerten in dieser Liebhaberin gesteckt haben mag, und hat das vortrefflich dargestellt. Nur daß er allzu leicht und willig über die große, zunächst doch einmal zu überwindende Gefahr hinwegglitt, die das Prostitutionelle für die Würde eines freien Menschen bedeutet; und so schwächte er seine Tragödie zum traurigen Spiele. Unsre feinern, freiern Geister haben eben nicht jenen letzten Ernst, jene wilde sittliche Leidenschaft, jenen Fanatismus der Idee, um dessentwillen mir die Gestalt von Paul Ernst bei aller sachlichen Gegnerschaft so ehrwürdig, so unentbehrlich und heilsam für unsere Zeit scheint.

*

Die ungeheure Distanz, die Paul Ernsts erstaunliche Entwicklung zurückgelegt hat (von seinen berlinischen Schauspielen ‚Lumpenbagasch‘ und ‚Chambre séparée‘ des Jahres 1898 bis zu ‚Canossa‘, ‚Brunhild‘ und dieser ‚Ninon de l'Enclos‘) — diese Distanz pflegen Literaten als den Unterschied zwischen Naturalismus und Stilismus zu bezeichnen. Es ist nichts Wesenhaftes damit gesagt. Denn auch in Hauptmanns ‚Rose Bernd‘ war eine eminente Stilkraft, ein höchst zweckmäßiges Behandeln des dichterischen Materials zur Färbung des herrschenden Weltgefühls. Die Frage ist also nicht etwa: Stil oder Nichtstil? (denn Nichtstil wäre einfach gleich Nichtkunst), sondern: Was scheidet die Stile, welche Differenz des Weltgefühls bedingt diese sehr sichtbaren Unterschiede der Formgebung? Mehr Wesentliches als mit allem Gerede von ‚Naturalismus‘ und ‚Neuklassik‘ hat man gesagt, wenn man feststellt, daß Ernst in den gleichen zwölf Jahren sich vom Sozialdemokraten zu einer Art von freiem Konservatismus entwickelt hat. Diese politische Wandlung ist in der Tat unmittelbare Anzeige der innersten stilumbildenden Entwicklung des Dichters. Von einem Stil, der den Menschen vor allem als Glied der Masse empfinden läßt, dessen Farbe und Rhythmus ihn vor allen als Naturteilchen geben, als getragenes und getriebenes Stück der Schöpfung zeigen will, ging der Weg zur Bildung eines Stils von aristokratischen Prätensionen, zur Betonung geistiger Autonomie, menschlicher Schöpferkraft und stolzer Eigengesetzlichkeit. Nur scheint mir persönlich, daß Paul Ernst, in sehr viel geistigerer und

versteckterer Weise freilich, den Fehler des preußischen Konservativismus teilt, bei dem der wahrhaft aristokratische Glaube an die „Freiheit des Christenmenschen" allzu bald in äußern Autoritätsprinzipien erstickt und zur absoluten Verknechtung führt. Das innere Gesetz, das nicht immerfort freie Tat der Person (wirklich ‚inneres' Gesetz) bleibt, das man als Regel abstrahiert und über die Menschen hängt, hört auf, Persönlichkeitswert, Freiheitswert zu haben, und macht den Menschen genau so unfrei, so herdenhaft wertlos, wie er als Massenglied, als Milieuprodukt, als Opfer des naturalistisch-materiellen Mechanismus ist. Gerade im Kulturphänomen Paul Ernst bricht die tiefe und bedenkliche Verwandtschaft zwischen preußischer Sozialdemokratie und preußischem Konservativismus hervor: es ist ein autoritativer, im Grunde freiheitsfeindlicher Geist, der sie beseelt. Paul Ernst ist (wie der viel derbere Arno Holz, der Freund seiner Anfänge) im Grunde vor allem eins: Dogmatiker, Verehrer einer starken, sichern Außengesetzlichkeit. Geistige Unterschiede wesentlicher Art liegen nur im Formalen; Ernst hat nur die Inhalte des Dogmas gewechselt, weil seinem feinern Geist marxistischer Materialismus unbehaglich wurde; vielleicht auch, weil er jene Elemente blos anarchistischen Aufruhrs instinktiv floh, die sich jeder Oppositionspartei leicht einmischen, auch wenn sie im Grunde so erbaulich gläubig ist wie Preußens Bebelpartei.

Dabei gehört Ernstens heißeste Liebe jenem eigentlichen Aristokratismus des starken und großen Menschen, der nur sich selbst Gesetze gibt. Aber er ist nicht glücklich in dieser Liebe. Das Bild dieses wahrhaft Großen darzustellen gelingt ihm (ebenso wie dem preußischen Adel!) nur in seltenen Augenblicken; denn ihm steht (wie jenem eine ungeistige Klassentradition) dogmatisierende Leidenschaft im Wege, die immerfort goldene Moralregeln für die freie Sittlichkeit großer Menschen interpoliert. Zu dieser Sittlichkeit, diesem freien Eigengesetz, diesem echten (privilegienlosen) Aristokratismus der geistigen Kraft führt kulturgeschichtlich nur der große Weg des Protestantismus, der „gottgegeben Kraft nicht ungenützt verlieren" mag. Oder um im politischen Bilde zu bleiben: der Weg des Liberalismus, der das große Erbgut der Menschheit aus der Renaissance ist, ihr köstlichster Besitz, den weder spießbürgerliche Armseligkeit und manchesterliche Roheit auf die Dauer entwerten, noch snobistischer Aesthetizismus ernstlich diskreditieren kann. Diesen Liberalismus aber hat Ernst auf seinem Wege von der Sozialdemokratie nach rechts hinüber umgangen; und das ist der letzte Grund, warum er uns das Drama des freigefühlten und freigestalteten Menschen, des ‚Helden' (der übrigens auch ein Schuster von ‚Beruf' sein kann!) nicht gibt. Die große Revolution, die im neunzehnten Jahrhundert unsre ganze Kultur erschütterte, und deren politischer Name Sozialismus ist, hat den Menschen sehr verstärkte Gefühle des Zusammengebundenseins mit allen Gliedern der

Natur wie der Gesellschaft gegeben. Das ist trotz aller zunächst nivellierenden Wirkung ein unverlierbarer Gewinn, der nicht mehr verleugnet werden darf. Wenn auf diesem tief durchwühlten Grunde eine neue Kultur der Freiheit gebaut werden soll, so kann nur der große Baumeister der letzten Jahrhunderte, er, der Renaissance, Reformation, Aufklärung, Revolution und Kaiserreich gebaut hat, der Geist des Liberalismus das Werk ausführen. Aber er kann nur bauen, wenn er die Lehren des abgelaufenen Jahrhunderts annimmt, wenn er Naturwissenschaft und Sozialismus nicht ignoriert und verachtet, sondern in sich aufnimmt und neu verarbeitet. So kann politisch der Liberalismus nur Bedeutung und Macht zurückgewinnen, wenn er alle Wahrheiten des Sozialismus tief in sich aufgenommen hat — und er scheint auf dem Wege dazu. So kann dramatisch die neue Tragödie nur Gestalt und Macht gewinnen, wenn sie alle Kunst der Menschengestaltung, mit der uns die ‚naturalistische' Aera bereichert hat, beherrscht und nach Wahl und Ziel mit verwendet — ist sie auf dem Wege?

Paul Ernst, der vom Abhängigkeitsdogmatismus jäh übersprang zu einem Dogmatismus der Freiheit (was ein Widerspruch in sich bleibt), führt diesen Weg nicht. Aber ob aus der Asche des Naturalismus, in unmittelbarem Anschluß an die Traditionen der achtziger Jahre, ohne neuromantische oder neuklassische Umwege sich vielleicht Zukunftvolles erhebt? Ob Hauptmann oder Schnitzler heute einen Nachwuchs haben, der das Wichtige ihres Werkes festhalten und sie doch überwachsen kann? Das ist die letzte bedeutende Frage, auf die uns die dramatische Produktion des Jahres 1910 noch Antwort geben soll.

Der Brand / von Peter Altenberg

Um zwei Uhr morgens kam die Nachricht in die American Bar, daß ein Palais nächst dem Stadtpark in Flammen stehe. Wir ließen unsre wunderbaren Mischungen sofort stehen, fuhren im Fiaker rasend hin.

Auf dem Dache des fünfstöckigen Palastes leuchteten die weißen Magnesiumfackeln der Feuerwehr, und goldgelbe und rote Funken fielen zur Erde. Unten im Finstern der Straßen leuchteten die Lampen der Feuerwehr-Automobile wie getreue Wächterhundeaugen! So besorgt-gutmütig!

Der Stadtpark war schwarz und einsam. Auf einer Bank saßen Zwei, Hand in Hand. Sie betrachteten den Brand des Palais, hörten die Feuerwehrsignale: „Wasser! Wasser! Wasser!", und sie waren und sie blieben versunken in ihrem eigenen unentrinnbaren Schicksal!

Das Palais brannte, und man erließ für die obern Parteien bereits die Nachricht, sie möchten delogieren und herabkommen — — —.

Der Stadtpark war einsam und im Dunkeln — —.

Die Ausdruckskunst der Bühne / von Walter Reiß

Wollte man das hübsch gedruckte Büchlein, das unter diesem Titel kürzlich (bei Fritz Eckardt in Leipzig) erschienen ist, nach seinem sachlichen Inhalt würdigen, so wäre dazu noch nicht eine einzige Zeile erforderlich. Denn wenn wir dieses Büchlein des Herrn Privatdozenten Arthur Kutscher aus München endlich mit vieler Mühe hinter uns gebracht haben, so sind unsre Erkenntnisse von der Kunst noch nicht um eine einzige reicher geworden.

Aber aus einem andern Grunde müssen wir uns doch länger mit dem kleinen Buch beschäftigen. Es ist nämlich nicht so harmlos, wie es sich gibt; es ist ganz anders, als es erscheint. Dabei ist nur unverständlich, warum es nicht ehrlich und aufrichtig bekennt, was es ist und will, und warum es so heimlich und verstohlen dahergeschlichen kommt. Es hätte wenigstens Mut haben sollen.

Zur Sache. Ganz allgemein hatte man angenommen, daß das sogenannte ‚Münchener Künstlertheater' mit der Verpachtung des Hauses an Reinhardt, den es am ärgsten befehdet hatte, als erledigt gelten dürfe und ein für alle Mal ins Grab gesunken sei. Gefehlt! Es lebt noch! Die Sache hat nur den Namen gewechselt, ist ein wenig, aber auch nur ein ganz klein wenig bescheidener geworden. Erst sagte man: Künstlertheater (und deutete damit verschämt an, daß nun endlich die Künstler des armen vernachlässigten Theaters sich erbarmen würden). Jetzt sagt man: Ausdruckskunst, wobei sich freilich zunächst gar nichts denken läßt; wobei sich auch, wie zu zeigen sein wird, der Verfasser nichts oder so gut wie nichts gedacht hat; wobei man sich aber gerade eben deshalb auch alles oder sehr vieles denken kann. Wenn man also schon kein Theater hatte, so hatte man doch wenigstens ein Wort, bei dem sich manche manches denken konnten; und dieses Wort wurde samt dem vorhandenen Theorienkram zu einem Büchelchen ausgewalzt, das — da man als Format Kleinoktav wählte — immerhin zweihundertdreiundzwanzig Seiten hat.

Im Einzelnen wurde das so gemacht. Man erhebt selbstverständlich zunächst ein erbärmliches Gezeter über den Tiefstand des deutschen Theaters. Das „elende Theater der Mode" muß „den Widerspruch der künstlerisch Empfindenden (lies: der Clique des Künstlertheaters und der Ausdruckskunst) herausfordern", muß verursachen, daß diejenigen dem Theater fern bleiben, die Aufrichtigkeit und Selbstachtung genug besitzen, ihr Inneres nicht beleidigen und mißhandeln zu lassen. Man gibt weiter, um den Tiefstand des Theaters zu erhärten, zunächst ein Bild vom Tiefstand der dramatischen Literatur, und man ist soweit vom Zentrum deutschen Geisteslebens entfernt (oder so bös-

willig?), daß man Dreyers ‚Siebzehnjährige‘ als den Typus des Bühnenstücks unsrer Tage bezeichnet, und daß man außer einer nicht näher bezeichneten ‚Gruppe‘ und dem Dichter Vollmoeller folgende Dichter und Werke aus dem modernen Bühnenspielplan zu nennen weiß: Tolstois ‚Auferstehung‘ und die dramatisierten ‚Hosen des Herrn von Bredow‘; Sudermann, Paul Lindau, Tovote; Skizzen von Schnitzler und Hartleben; „Jürg Jenatsch‘ von Richard Voß, ‚Die Richterin‘ von R. Wörner; Liliencron und Falke; schließlich ‚Mozart‘ und ‚Bach‘ von Karl Söhle (?) und die ‚historischen Dramen‘ von Georg Ruseler (?).

Dann gibt man einen sträflich oberflächlichen Ueberblick über das Theater der letzten drei Dezennien. Man gesteht den Meiningern sowie Brahm und Reinhardt gewisse Verdienste zu und weiß doch zu sagen, daß Brahm Gerhart Hauptmann zwar nicht gerade zugrunde gespielt, aber ihm doch außerordentlich geschadet hat. Von Reinhardt hat man etwa in Erfahrung gebracht (oder erkannt), daß er „sich langsam von der Strenge der Meininger entfernt; er zwingt seine Schauspieler nicht in seinen Willen; kaum bemüht er sich, dem einzelnen Darsteller einen Rahmen zu geben, innerhalb dessen sich seine Art und Begabung bewegen kann; jedermann kann am besten mit seinen eigenen Mitteln wirken.“ O sancta simplicitas! Der Bedauernswerte hat einmal gewisse Glocken läuten hören, aber er hat auch nicht die allerleiseste Ahnung, wo sie hängen. Das ist eine Probe für viele. Uebrigens ganz so schlimm ist es mit dem Reinhardt ja doch nicht; denn er ist „in seinem Besten den Intentionen des Künstlertheaters nahegekommen“. Jetzt sind wir nämlich beim Künstlertheater. Aber während Meininger, Brahm, Reinhardt unter der Kapitelüberschrift ‚Reformen‘ vereinigt waren, heißt das nächste Kapitel, welches das Künstlertheater und neben ihm eine Anzahl Freilichtbühnen und ähnliches Unkraut behandelt: Neuschöpfungen, und beginnt mit den Worten: „Von den bisher erwähnten Reformen unterscheidet sich wesentlich das Münchener Künstlertheater, weil es eine radikale Tat bedeutet.“ Es folgt (wenn auch, aus guten Gründen, mit einigen Verklausulierungen) die Apotheose des Künstlertheaters. Eine Probe: „Als man die Verabredung der Liebesnacht (im ‚Faust‘) hörte, Leib an Leib gepreßt in violettem Dunkel (wen meint eigentlich diese Ausdruckskunst? Faust und Gretchen oder die Zuschauer?), da wußte man, daß Goethes Worte nun nicht mehr anders zu denken seien. Sie hatten die Weihen der Ausdruckskunst erhalten.“

Was ist die Ausdruckskunst? Wie gesagt, ein Wort. Ich habe das Buch wieder und wieder durchsucht, um eine Erklärung zu finden. Es gibt keine. Unter einem Wust und Schwulst von idealistisch gespreizten Redensarten findet sich nicht eine einzige greifbare oder gar neue Formulierung. Denn wenn da steht, daß die Ausdruckskunst die neue Bühnenkunst ist, „die unsre Zeitbestrebungen auf dem Gebiete

des Stils energisch zusammenfaßt, die mit künstlerischer Logik aus der Dichtung mit den Mitteln der Bühne den großen Ausdruck erschafft", so spürt man wohl ein gelindes Bauchgrimmen ob der geschwollenen Hohlheit dieser Phrase, ist sich jedoch sofort bewußt, daß das sachlich dasselbe ist, was jeder künstlerisch Strebende beim Theater von jeher gewollt. Was will die Ausdruckskunst? Auch das weiß man eigentlich nicht. Man bekämpft mit rasender Wut die ‚Illusionsbühne', womit man die heutige Bühne meint, die dem Zuschauer die Illusion vermitteln wolle, daß etwas wirklich geschähe; das habe aber mit Kunst nicht das geringste zu tun. Man stellt ihr etwas gegenüber, was man die ‚Phantasiebühne' nennt; sie soll alles, was eine Nachahmung der Wirklichkeit ist, aufs strengste vermeiden, ja sogar die Nichtwirklichkeit nach Möglichkeit betonen, denn das allein sei Kunst; ihren Namen verdankt sie dem Umstand, daß auf ihr der Phantasie des Zuschauers ganz nach der Beschaffenheit des einzelnen der weiteste Spielraum gelassen wird. Es gelingt natürlich nicht, ein einziges plausibles Motiv aufzubringen, warum diese Bühne besser sein soll als jene, warum wir diese gewaltsame Verarmung unsers Theaters zulassen sollen, dem es wirklich nicht benommen bleibt, das, was die ‚Ausdruckskunst' will, auch einmal neben ihrem andern Reichtum zu probieren (übrigens geschieht das ja seit Jahr und Tag). Lustig ist, daß die Erfinder der ‚Ausdruckskunst' selbst verzagen, das klarzumachen, was sie eigentlich wollen: „nur mit den größten Schwierigkeiten kann man seine (des Künstlertheaters) Tendenzen erörtern". „Die Ausdruckskünstler werden mit der Praxis mehr beweisen, als alle allgemeine Auseinandersetzung darzutun imstande ist." Und noch lustiger ist es, daß auf der andern Seite das, was schon im ‚Künstlertheater' praktisch geleistet worden ist, unter einem Vorwand nicht anerkannt wird: „Die Leistungen des Künstlertheaters sind keine Maßstäbe, denn die Regie ließ manches, die Schauspielkunst sozusagen alles zu wünschen übrig." Auch soll das Programm „übel beraten" gewesen sein. Diese „übel beratene" Bühne will aber fähig sein, unsre heutige ganz zu verdrängen.

Auch sonst ist aus den drei Hauptkapiteln (Die Spielleitung, Die Stilisierung, Die Schauspielkunst) dieses Buches, das sich so bescheiden ‚Grundriß und Bausteine zum neuen Theater' nennt, nichts zu ersehen. Es wird zwar ein Langes und Breites über angeblich bisher nicht vorgenommene und nunmehr neu zu erfindende (oder vielmehr von den ‚Ausdruckskünstlern' schon erfundene) ‚Stilisierung' des Bühnenwerks geredet; aber hier wie überall herrscht Verworrenheit. Nur das letzte Kapitel (Aussichten) bringt uns nach so viel Chaos etwas, wenn man will, Positives: Was die Ausdruckskünstler von der Zukunft hoffen. Nachdem sie selbst nicht imstande gewesen waren, das Theater zu führen, unternahmen sie, wie sie sich den Anschein geben, ein „interessantes Experiment": sie ernannten Max Reinhardt zum

Großsiegelbewahrer der heiligen Sache des Künstlertheaters. Der hat sich aber als solcher, meinen sie, inzwischen blamiert. Darum appellieren die Ausdruckskünstler, die sich mit ihren dürftigen Idealen offenbar dem Nichts gegenüber sehen, nunmehr zunächst an die Stadt München und dann sogar an den Staat. Einer von beiden soll sich des Theaters und seiner Idee annehmen oder wenigstens eine Schule gründen, um die Idee am Leben zu erhalten. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Stadt und Staat sich um wichtigere und nützlichere Dinge kümmern werden.

Wir aber sind froh, daß wir in einer Zeit leben, in der nicht nur die münchner Worthelden von der Ausdruckskunst um das Theater bemüht sind. Was sie wollen, würden wir ja, wenn es nicht so konfus wäre, gern als kleine Anregung gelten lassen. Daß dafür ein eigenes Theater bestehen soll, ist ganz überflüssig, und, wenn sie sich etwa als alleinseligmachende Religion gebärden will, so muß man sie scharf bekämpfen. Worauf man begeistert die Theorienheide verläßt und sich auf Reinhardts schöne grüne Weide begibt.

Der alt und neue Goldmann / von Heinrich Eduard Jacob

Der berliner Reporter der Neuen Freien Presse hat die Reihe seiner Werke um ein neues bereichert, das sich den vorangegangenen würdig zur Seite stellt. Der Titel: ‚Literatenstücke und Ausstattungsregie' ist vortrefflich gewählt. Er läßt bereits darauf schließen, daß hier das Dümmste und Schlimmste versammelt sein werde, was man über die neuromantische Bewegung in der jüngsten Dramatik und über Max Reinhardt nur irgend sagen kann. Man glaube nicht, daß es eine noch so unwahrscheinliche Narrheit gibt, die hier nicht vertreten wäre. Das Buch wirbt um die Ehre, ein lückenloses Kompendium kritischer Unfähigkeit zu sein, und es wäre unbillig, zu bestreiten, daß es sein Ziel erreicht hat.

Wieviel Verständnislosigkeit war nötig, um aus den Werken der Heutigen diese Melodie herauszuhören? Wieviel Gedankenlosigkeit mußte sich zu wieviel Empfindungsarmut gesellen? Aber diese allein hätten den methodisch durchgeführten Unsinn des Buches nicht erzeugt. Böswilligkeit mußte erst hinzutreten: zum — schließlich nicht unentschuldbaren — Nichtverstehenkönnen die kaum noch verhüllte Gemeinheit des Nichtverstehenwollens. Der Frevel dessen aber, der den Göttern auch dann nicht dienen würde, wenn er sie erkennte, wird von den Anbetern der Himmlischen mit Keulenschlägen gestraft.

Der Fall Goldmann liegt ja leider wirklich nicht so wie die Geschichte jenes vielleicht verehrungswürdigen alten Herrn, der, die gemäch-

liche Tonpfeife zwischen den Zähnen, vor den Geranientöpfen seines Hausgartens sitzt, sich an einigen Bänden Spielhagen ergötzt und die brüske Aufforderung, Wedekind zu lesen, mit Fug für eine überflüssige Störung erachtet. Solche alten Herren pflegen viel zu weise und freundselig zu sein, als daß sie über Dinge, die sie nicht verstehen, die ihnen nicht gemäß sind, abschätzig urteilten. Sie haben, was sie nach manchem kampfreichen Ehemals gewiß dürfen, einen Strich zwischen dem Ich und dem Heute gezogen. Sie träumen sich in eine postwagenschöne Vergangenheit, aber nur sich, und suchen nicht zeternd Fremde von der Benutzung der Dampfbahn fernzuhalten. So steht es um Goldmann nicht. Er ist keiner von den Alten, er lebt noch unter uns, er hat den Strich noch nicht gezogen. Er kann es sich nicht versagen, zu reformieren. Er muß sein törichtes Gestern ins Heute projizieren. Er hält, unweise, sich nicht abseits einer Kunst, die zu ihm nicht spricht. Und da sie ihm stumm bleibt, bespeit er sie. Darum ziemt es, ihn unsanft fortzudrängen.

Die widerwärtigste der Maximen, mit denen dieser Böswillige und Urteilslose an das Werk unsrer Dichter herantritt, lautet: Vom Blauen verlangen, daß es rot, vom Roten fordern, daß es blau sei. Vor der tief nach innen leuchtenden Dramatik Hofmannsthals und Schmidtbonns, die sich schämen würde, mit Rauch und Schall zu arbeiten, schreit er nach der Technik Sardous, die so sehr auf losgehende Flinten gestellt war, daß wir in der Tat nur Schall und Rauch von ihr im Gedächtnis behalten haben. Aber, zum Henker, wenn Goldmann schon so verfährt, weshalb tadelt er dann Sudermann? Von diesem roten Dichter muß er wiederum rasch etwas Blaues verlangen, von diesem konventionellen Lärmgesellen eine Vertiefung der Handlung und von dem Elektriker, der jede Spannung entlädt, das Nichtentladen, das er bei Schmidtbonn als Mangel rügte. Eben begeifert er noch die bläßliche Aesthetensprache, die sich schwächlich von den Ausdrücken des Alltags fernhält, und schon bedräut er Sudermann, weil er in die Sprache seiner ‚Strandkinder' ostpreußische Ausdrücke eingeschmuggelt hat.

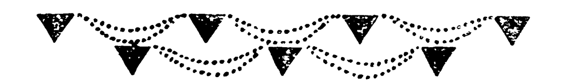
Die Anwürfe, die das Buch gegen Theaterdirektoren, Regisseure, Schauspieler und Kritiker herausschleudert, sind nicht zu zählen. Nicht nur die eigentlich Schaffenden werden belästigt, jeder, der sich um die Aufführung eines ‚Aesthetenstückes' oder eines mutig mit neuen Augen gesehenen Klassikerdramas irgendwie verdient gemacht hat, wird in den Staub gezogen. Seitenlang wird Reinhardts Regieleistung verneint. „Wenn Max Reinhardt das Werk eines Dichters inszeniert, treibt er den Geist heraus." Derlei Unwahrheiten jagen sich. „Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben", ruft Goldmann seufzend bei der Betrachtung der Klassikeraufführungen im Deutschen Theater aus. Wir bedienen uns dieser

Verse ebenfalls, wenn wir seufzend die Beschreibung der Reinhardtschen Taten durch Paul Goldmann betrachten. Nach diesem verständnisvollen Theaterfreund ist Reinhardt nur deshalb Theaterdirektor geworden, um den Herren Orlik und Stern die Möglichkeit zur Anfertigung von Bühnenbildern zu geben.

Wohin steuert Goldmann? Ist es wirklich das ‚Gestern', das er wieder zu Ehren und zur Herrschaft bringen möchte? Unglückliche Selbsttäuschung: das Goldmannsche Gestern hat es nie gegeben. Besäße dieser Mann eine Spur von Selbsterkenntnis, so würde er die Feder niederlegen und nie wieder eine Kunstkritik schreiben: wer so schreibt, der haßt nicht die Kunst von heute, der haßt die Kunst überhaupt. Der haßt sie mit dem ganzen Haß, den der struppige Rationalist auf seiner engherzigen, aus Nützlichkeitsgründen unternommenen Suche nach Wahrheit gegen die göttlich zwecklose Schönheit hegt. Man kann sie nicht essen, man kann sie nicht trinken, man kann nicht bei ihr schlafen, und man kann sie nicht moralisch nutzanwenden: das ist der Einwurf des Rationalisten gegen die Schönheit und gegen ihre konkrete Erscheinungsform, das Kunstwerk. Wenn Selene in silberfeuchtem Glanz, den Duft kühler Wälder, Flüsse und Ebenen eingesogen habend, den Himmel emporsteigt, dann kläffen in den umliegenden Dörfern die Köter, denn sie wissen nicht, wohin sie dies selig Schwebende einordnen sollen. Das Phänomen solcher Afterkritik ist nichts Neues. Es hat zu allen Zeiten einen Goldmann gegeben. Als Schiller und Kant das deutsche Flachland umzuwühlen begannen, hieß er Nicolai; als Goethe den donnernden Triumphwagen dem Olymp zulenkte, traf er an seinem Wege denselben Mann: er hieß Pustkuchen. Unser Nicolai, unser Pustkuchen heißt eben Paul Goldmann. Nun es aber so ist, verbieten wir, entrüstet über eine derartige Inkonsequenz und diese wie eine Unreinlichkeit verabscheuend, einem Manne, in dessen hundertjähriger literarischer Vergangenheit zahllose Anwürfe gegen unsre Größten stehen, sich der Namen Goethes und Schillers bei seinen unsaubern Konstruktionen zu bedienen. Von diesen Gestirnen schweige er, er schweige von Kleist, Grillparzer und Hebbel; sie haben ihm nie geleuchtet. Wenn er sie heute nicht beschimpft (wie er es doch zum Beispiel um 1790 oder 1830 getan hat) so liegt das daran, weil man ihm inzwischen die Ehrfurcht vor ihnen in der Schule eingebläut hat, oder weil sie gestorben sind und alle Welt sie lobt. Stefan George aber ist noch nicht tot, und noch hat kein Praezeptor mit gezücktem Bakel Goldmann gezwungen, diesen Dichter zu ehren; es wird vielleicht in zwanzig Jahren sein, wenn Goldmanns Geist, in einem andern Körper eingekehrt, wieder auf der Gymnasialbank sitzt. Der unsrige brüstet sich einstweilen noch mit dem Dienst an den uns teuern Fürstengrüften. Und doch hätten unsre Großen, wenn sie heute aufträten, keinen ärgern Feind als ihn. Ein Beispiel? Zur Abwehr

Herbert Eulenbergs und seines ‚Ulrich, Fürst von Waldeck' leistet sich Goldmann die haarsträubende Dummheit, zu bemerken: eine derartig greuelvolle Handlung sei in dem friedlichen Waldeck des achtzehnten Jahrhunderts gar nicht möglich gewesen. Muß man da nicht unwillkürlich des armen Schiller gedenken, der, wenn er heute aufträte, von unserm Kritiker gar schlimm gezaust werden würde? Goldmann würde etwa nachweisen, daß der ganze ‚Tell' nichts tauge, da es in der historischen Schweiz keine grausamen Landvögte gegeben habe. Goldmann tadelt es, daß Vollmoellers Gräfin Catherina zu einem abgeschlagenen Kopfe spricht (hihi, als ob ein abgeschlagener Kopf zuhören könnte!). Erzittere, Hebbel, revidiere schleunigst deine Werke im Hinblick auf derlei Unnatürlichkeiten. Und du, armer Kleist, bekennst du dich zum Beispiel nicht schuldig, einen Brief an Goethe geschrieben zu haben, worin du ihn „auf den Knien deines Herzens" (ja, so schriebst du) um etwas batest? Hat man schon so etwas gehört! Das Herz soll knien können?! Goldmann hat den Eulenberg heruntergeputzt um der Verse willen: „Da schwieg mein Herz, das jetzt mein Hirn zerklopft, wie brüchiges Gestein". Nein, lieber Heinrich von Kleist, ebensowenig wie ein Herz das Gehirn zerklopfen kann, vermag es zu knien. Jede populäre Anatomie wird dich davon überzeugen.

Aber man darf dieses Buch nicht scherzhaft nehmen. Es ist ein lückenloses Kompendium der Idiotie. Gewiß. Und dennoch: ein gefährliches, ein durchaus gefährliches Buch. Es ist vielen Hunderten aus der Seele geschrieben, und der häufige Hinweis des Verfassers, daß er einen großen Teil des Publikums hinter sich habe, ist mehr als eine leere Geste. Alle diese Dummköpfe hatten bisher weder Mund noch Schallrohr; sie schwiegen, um sich nicht zu blamieren, schwiegen aus gerechter Scham. Jetzt ist ein Mann gekommen, der ihre geheimsten Dummheiten hemmungslos heraussagt, und dies in einer Form, welche den gemäßigten, sich unter anderm auch für Kunst interessierenden Bürger durchaus einnehmen muß: sie hat jenen Anstrich äußerlicher Abrundung (bei vollendeter Preisgabe innerer Ehrlichkeit), äußerlicher Sachlichkeit (gepaart mit zügelloser innerer Ursachlichkeit) und von Objektivität (die sich beim Näherhinschauen als unverschämteste Subjektivität erweist). Dies „angenehm plaudernde" Buch ist Hunderten aus der Seele geschrieben. Es wird seinen Weg schon machen. Es wird seinen Weg machen, so deprimierend diese Erkenntnis auch ist. Auf diesem Wege ihm aber ein Pfui! mitzugeben, wie herzhaft wir es nur vermochten, erschien uns Wollust und Gottesdienst zugleich.



Rundschau

Upton Sinclairs Dichterstiftung

Ueber Upton Sinclairs Romane kann man streiten — über seine Idee, den Dichtern zu helfen, so lange es noch Zweck hat, also so lange sie noch leben und unbekannt sind, wird es kaum zu Auseinandersetzungen kommen ... So sollte man wenigstens glauben. Milliarden sind von der Kulturwelt zu Stipendien für den wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchs bestimmt worden — Dichtern ist nichts davon zuteil geworden. Ich kenne eine kleine Hansastadt, in der so viele Stiftungen für junge Theologen bestehen, daß die einflußreichen Familien (das heißt: die reichen) ihren Söhnen, die Theologie studieren wollen, höhere Stipendien zu verschaffen wissen, als diese Söhne bei aller Protektion in ihren ersten Amtsjahren an Gehalt beziehen können. Der Fall ist nicht vereinzelt und erklärt, warum es mehr hungernde Dichter als Theologen gibt. Hebbel war noch einer der letzten, dem ein Mäcen vorübergehend die Not linderte. Hebbel hatte das Glück, Holsteiner zu sein, und Holstein war damals dänisch: so erhielt der große deutsche Dramatiker ein Stipendium vom — König von Dänemark.

Das soll jetzt anders werden. Die Menschen, die ihrem Geschlecht alle Kultur vorausdenken, sollen vor der bittersten Not geschützt werden. Und alle Welt freut sich! Wirklich? Nein. Herr Doktor Ernst Schultze-Großborstel grämt sich darüber. Nach Sinclairs Vorschlag sollen den jungen Talenten, deren Bedeutung und Bedürftigkeit eine Prüfungskommission zu ermitteln hat, jährlich tausend oder auch nur fünfhundert Dollars auf drei Jahre bewilligt werden. Herr Schultze befürchtet, daß diese überwältigenden Summen die jungen Dichter nur zur Völlerei und Ausschweifungen verführen werden. Der Herr Doktor hat sicher noch nie gehungert, wirklich und ehrlich gehungert, um einem Werk das Leben geben zu können. Mit erhobenem Zeigefinger ruft er im Börsencourier aus: „Und sind nicht aus manchen bittern Erfahrungen unsrer großen Dichter einige ihrer schönsten Werke geboren worden?“ Diese Werke verdanken ihr Dasein nicht der Not und der Sorge: das Genie ihrer Schöpfer hat sie der Not und der Sorge abgetrotzt. Und wenn es schon so wäre, wie der Herr Doktor meint — darum wären Dichter immer noch nicht die geeigneten Objekte der Vivisektion, gegen die sich unsre Humanität bei Hunden und Katzen auflehnt.

Doch das sind nicht seine wichtigsten Einwände. Er meint, eine Prüfungskommission würde das wahre Talent nur schwer erkennen, und die Stipendien könnten an Leute fallen, die den Nachweis ihrer Berechtigung später schuldig bleiben würden. Herr Doktor Ernst Schultze-Großborstel kann unbesorgt sein: die Prüfungskommission wird sich irren, so gut, wie Verleger und Theaterdirektoren, von denen er alles Ernstes überzeugt ist, daß sie an

einem Werk von wirklicher Bedeutung nicht vorübergehen werden. Aber es besteht doch immer die Möglichkeit, daß auch einmal einem wirklichen Talent drei Jahre gesicherter Arbeitsmöglichkeit zufallen, und dann käme es wirklich nicht darauf an, daß hundert arme Schwätzer, die schließlich wohl alle noch mehr leisten als ein Mann, der Band verkauft oder sich sonst einer nützlichen Beschäftigung hingibt, einmal fünfhundert oder gar tausend Dollars im Jahr erhalten, ohne gerade Genies zu sein.

Die Verwirklichung des Sinclairschen Planes ist eine Ehrenpflicht der Menschheit ihren Pionieren gegenüber. Darum muß er auch vereitelt werden. Philister vor die Front! Johannes Tralow

Liebesleut'

Von dem jungverstorbenen Schriftsteller Franz Schamann brachte das wiener Lustspieltheater: 'Liebesleut'', eine Komödie in fünf Akten. Die Zensur und der Regisseur haben an dem Stück herumgeschnitten und offenbar lebenswichtige Partien amputiert. Es steht kaum mehr als das Skelett. Von Liebe und Liebesleuten ist wenig die Rede, der Titel der Komödie in ihrer jetzigen Fassung blanke Willkür. Sie ist gedrängt, gestopft voll von Figuren und von Aktion. Vier Akte hindurch das Geknatter eines dramatischen Schnellfeuers, Schuß auf Schuß, und erst im fünften einiger Waffenstillstand, ein bißchen Friede und Lösung. Graphisch dargestellt wäre das Drama ein Gewirr vieler kleiner Lebenskreise, die einander schneiden oder berühren oder auch durchaus exzentrisch bleiben. Nationale, soziale, religiöse, erotische, bäuerische Konflikte und Konfliktchen schlingen sich ineinander, Naives steht neben Krassem, Bitterkeit und gute Laune und Zorn wechseln als Grundfarben der Weltbetrachtung, vielerlei Pathos gelangt zum Wort, lyrische, humoristische, tragische Elemente steigen an die Oberfläche, und zum Schluß meldet sich der possenhaft stilisierte Spaß und die Idylle. In der Form, in der das Drama jetzt gespielt wird, ist es ein buntfarbiges, figurenreiches, oft verflextes Lebensbild ohne rechte Höhen und ohne rechte Tiefen. Es stellt sich dar wie der erste Versuch, in ein Chaos scharf erschauter menschlicher Beziehungen etliche vorläufige Ordnung zu bringen. Es ist ohne Ausgang und ohne Ziel, gewissermaßen mehr in die Zeit entwickelt als in den Raum. Aber das Rohmaterial zu zehn Dramen steckt in diesem Schauspiel, das keines ist. Und eine Fülle technischer Begabung, eine undisziplinierte Naturkraft, eine triebhaft drängende und raffende, wie gehetzte Bildnerlust ist allenthalben am Werke. Merkwürdig stark klingt oft die Sprache des Schamannschen Stückes, ganz einfach, fast roh und doch nicht vulgär, formlos und doch charakteristisch, nicht eigenartig, aber trotzdem persönlich, trotzig wie eine markante ungehobelte Handschrift. Von Jarnos Regie erhielt die massige Komödie Leben und Bewegung. Sie wurde ausgezeichnet gespielt. Ich erwähne als die besten aus der großen Schar der guten Darsteller Herrn Staerk, der der dankbarsten Figur des Stückes, einem humorvollen, scheinheiligen Schur-

ken, sehr scharfe und doch leicht und sicher gezeichnete Konturen gab; und Herrn von Lessen, der von Rolle zu Rolle besser wird, und den ich burgtheaterreif nennen würde, wenn das heutzutage noch ein besonderes Lob wäre.

Alfred Polgar

Studentenliebe

Im ersten Akt wird Flaschenbier bei Sonnenuntergang getrunken; im letzten Akt wird Cognac bei der Petroleumlampe gesoffen. Die beiden sich kreuzenden Diagonalen der innern und äußern Illumination stellen einen gewissen Rhythmus her: einen Stimmungsrhythmus. Einen andern hat das Stück nicht; es ist dramatisch-linear durchaus unzulänglich. Und ist damit als dramatische Totalität gerichtet.

Aber als Dichtung ist es gerettet. Wieder, wie im ‚Wunder', wie immer bei Leonid Andrejew, ist eine Shakespearische Schöpferkraft in den Nebenfiguren: Büßer und besessene Bauern damals; Literaten und besoffene Leutnants diesmal. Und das sind ja auch im Grunde gar keine Nebenfiguren, sondern die eigentlichen Helden: echt russische Leute. Russisch ist die Melodie: was liegt Andrejew am symphonischen Bau; er ist ein Vorwand. Russische Menschheit ist sein Vorwurf; was liegt ihm an der Handlung; sie ist ein Notbehelf. Es sieht ja so aus, als ob Andrejew fast französisch ausfahrende Kolportagekonturen liebe; aber das kommt blos daher, daß die Handlungsträger notwendig international sind; weil es nämlich zwar nationale Stimmungen aber nur menschliche Stoffe gibt. Ssawa, der die Welt mit Feuer heilen wollte, schien drum Sardou zum Vater zu haben. Und deshalb könnte man sich Bataille als Paten von Olga und Kolja denken. Kolja ist ein Student, und Olga ist seine Liebe. Aber die filia hospitalis wird nicht von ihm erst zur magna peccatrix, sondern ist von der Mutter bereits zur parva meretrix gemacht. Vielleicht ließ und läßt sie sich nicht einmal ungern verkaufen. Sie ist ja so schwach und sie ißt so gern Konfitüren. Sie wiederholt, daß sie arbeiten wolle, um den größtenteils flüssigen Lebensunterhalt ins Haus zu schaffen. Daß Fräulein Olga es nicht tun wird, das weiß jeder weltläufige Mitteleuropäer. Aber als Bewohner eines germanischen Sprachgebiets fragt man sich doch, warum Herr Kolja nicht lieber arbeiten will, um sie aus dieser Umgebung und für sich zu retten; und man findet den Grund schließlich nur darin, daß der Mann kein Mann, sondern aus Moskau ist. Aus Moskau, wo tausend Kirchenglocken ihre Töne zum Sperlingsberg hinaufsenden, um ein Stullenpapierpicknick lyrisch zu umhüllen; aus Moskau, wohin ein Provinzoffizier kommt, um sich zu amüsieren und gleichzeitig einmal zu erfahren, ob es einen Gott gibt.

Gut gestimmt ist bei diesem Stück selbstverständlich halb gespielt. Aber im Kleinen Theater wird außerdem ganz gespielt; wenn man die Quersumme zieht kommt Eins heraus. Denn Fräulein Brandts in jeder Hinsicht halbe Jungfrau wird durch Ilka Grünings kostbare Kuppelmutter doppelt und dreifach kompensiert. Alles in allem also: eine teilweise sehr unsaubere, aber sehenswerte Sache.

Harry Kahn

Aus der Praxis

Annahmen

Julius Berstl: Die Witwe von Ephesus, Einaktige Groteske. Wien, Kleine Bühne.

Paul Ernst: Brunhild, Tragödie. München, Hoftheater.

Sil Vara: Die Frau von vierzig Jahren, Dreiaktiges Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

3. 1. E. Bernhardt: Der Heimatlose, Schauspiel. Mainz, Neues Theater.

7. 1. Wilhelm von Borkendorf (von Kobiletzky): Notleidende Agrarier, Vieraktiges Lustspiel. Schweidnitz, Stadttheater.

Robert Misch: Das Prinzchen, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Residenzbühne.

10. 1. Friedrich Freksa: Die Dame im Kamin, Einaktige Groteske. München, Zum großen Wurstl.

11. 1. Kurt Küchler: Ransis, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

13. 1. Gerhart Hauptmann: Die Ratten, Fünfaktige Tragikomödie. Berlin, Lessingtheater.

14. 1. Ernst Gettke: Das glückliche Gesicht, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Modernes Theater.

Wilhelm von Scholz: Der Gast, Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

2. von übersetzten Dramen

Leonid Andrejew: Studentenliebe, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Kleines Theater.

Alexander Brody: Der alte Fürst, Einaktiges Drama. München, Zum großen Wurstl.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, 1.

Heinrich Braun: Das Theater und der Magen. Deutsche Bühne III, 1.

Oskar Maurus Fontana: Der Dramaturg. Der neue Weg XL, 1.

Golo Gangi: Buridan (über Wedekind). Demokrat III, 2.

Stefan Großmann: Schnitzlers Massendrama. Theater II, 9.

Eugen Isolani: Kleists Hermannsschlacht. Der neue Weg XL, 1.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Maximilian Herbst 1910/13.

Basel (Stadttheater): John Graenitz, Kurt Mädicke 1911/14.

Berlin (Märkisches Wandertheater): Franz Ludwig Hörth.

— (Schauspielhaus): Helene Thimig.

Bremen (Stadttheater): Paul Barleben 1911/13.

— (Tivolitheater): Hans Ludwig, Sommer 1911.

Breslau (Vereinigte Stadttheater): Hans Süßenguth 1911/16.

Danzig (Stadttheater): Heinrich Roemer 1911/13.

Darmstadt (Hoftheater): Hede Schaub 1911/14.

Nachrichten

Harry Walden ist aus dem Deutschen Theater ausgeschieden und Mitdirektor des Lustspielhauses geworden.

Der Generalintendant des braunschweiger Hoftheaters, Freiherr von Wangenheim, ist von seinem Posten zurückgetreten.

Die provisorische Leitung der prager deutschen Theater ist dem Chefredakteur des Prager Tagblatts Heinrich Teweles übertragen worden. Am ersten April erfolgt die Wahl eines neuen Direktors.

Die Presse

1. Leonid Andrejew: Studentenliebe, Schauspiel in vier Akten. Kleines Theater.

2. Gerhart Hauptmann: Die Ratten, Berliner Tragikomödie in fünf Akten. Lessingtheater.

3. Ernst Gettke: Das glückliche Gesicht, Schwank in drei Akten. Modernes Theater.

Berliner Tageblatt

1. Mit derb aufsetzendem Pinsel sind breite Zustandsgemälde gemalt, oft auch horcht Andrejew mit feinem Empfinden auf einzelne Regungen, jede dieser Figuren ist gut und so gesehen, wie es ihr zukommt — und doch liegt über dem lärmenden und einigermaßen wüsten Stück die Unbeweglichkeit und die Stummheit.

2. Das Titelsymbol ist schwach und schwach gedeutet. Die Schwäche dieses Symbols ist ein Symbol der Schwächen des tiefsinnigen und buntbelebten Stücks, das durch Konzentration gewonnen hätte.

3. Aus jedem Lustspiel, das Herr Gettke jemals irgendwo aufführte, scheint er sich ein Blättchen trocken gelegt zu haben, und nun gab er dieses Herbarium heraus.

Lokalanzeiger

1. Den vier wortreichen Aufzügen fehlt jede dramatische Entwicklung, sie geben eine Reihe breit ausgemalter Stimmungsbilder, die aber alle auf den gleichen Ton gestimmt sind.

2. Hauptmann hat beim Gestalten des Stoffes keine glückliche Hand gehabt. Einige Höhepunkte gelangen ihm trefflich, die Entwicklung aber ist brüchig, sprunghaft, gewaltsam, und oft macht sich eine gewisse Verlegenheit und Unsicherheit in der Wendung der Dinge deutlich bemerkbar.

3. Eine gediegene Tanzkränzchenstimmung ruht über dem Ganzen.

Börsencourier

1. Von der Geschlossenheit einer Bühnendichtung, von der Entwicklung eines Schauspiels zeigt das lose Szenenbündel keine Spur.

2. Der Schrei nach dem Kinde sollte hier zu einem Schauspiel werden. Daß er aber ursprünglich offenbar in einem Roman sich austoben wollte und mitten im kräftigen Aufklingen zur Dramenform sich wandte, das erklärt die schrillen Dissonanzen, an denen das Lied oft leidet.

3. Das Stück hat keinerlei Qualitäten.

Morgenpost

1. Bilder, Stimmungen, Debatten echt russischer Art, bei denen nichts herauskommt, sollen dramatisches Leben ersetzen. Bilder und Stimmungen freilich von lyrischem Gehalt, die die Seele eines wahren Dichters ersonnen hat.

2. Seit Jahr und Tag hat Hauptmann dem Publikum nicht mit so zwingender Gebärde die Faust des Dramatikers gezeigt; seit Jahr und Tag hat er kein Stück so rund und fertig gearbeitet aus der Werkstatt entlassen.

3. Ein Schwank, dessen Witzlosigkeit zu Tränen rührt.

Vossische Zeitung

1. Wenn man die Anziehungskraft des Alkoholismus abzieht, die allgemeine Feuchtigkeit schafft ja immer dankbare Episoden und Nebenfiguren, so bleibt wirklich nur ein katzenjämmerliches Geheule übrig, das selbst erprobte Nerven auf die Dauer nicht ertragen.

2. Es ist beinahe ein Monodrama der bis zum Verbrechen fanatisierten Mütterlichkeit; denn wenn die Gegnerin der ‚Heldin' den Kampf um das verkaufte Kind mit dem Leben bezahlt hat, bleibt kaum noch eine Figur übrig, die durch einen notwendigen Zusammenhang mit dem tragischen Kern des Stückes besteht.

3. Das Stück hat Aussichten, weil es im ganzen von Herzen gut und dumm ist und im einzelnen eine ganz hübsche Sammlung von klugen Einfällen abgibt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Neimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 4
26. Januar 1911

Städtebundtheater unter Leitung der Bühnengenossenschaft / von Richard Treitel

In letzter Zeit hat man öfters von einem schlesischen Städtebundtheater gehört, das fünf Städte umfassen und von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger übernommen werden sollte. Jetzt hat das Präsidium der Bühnengenossenschaft im ‚Neuen Weg' mitgeteilt, daß das Projekt auf gelegenere Zeit verschoben werden müßte. Da aber aufgeschoben nicht aufgehoben ist, und da ich in der Ausführung des Projektes eine große Gefahr für die Genossenschaft sehe, sollen die Bedenken hier dargelegt werden.

*

Die allgemeine Lage beim Theater hat eine gewisse Aehnlichkeit mit der Lage beim Varietee. Hier wie dort sieht es augenblicklich nicht sehr rosig aus. Hier wie dort besteht ein schwerer Zwiespalt zwischen Direktoren und Bühnenangestellten. Unter den Bühnenangestellten herrscht Engagementslosigkeit. Hier wie dort sinnt man auf eine Entlastung des Arbeitsmarktes. Es ist bemerkenswert, daß der Ausweg, den man gefunden hat, hier der gleiche ist wie dort. Die Genossenschaft will es mit eigenen Theatern versuchen. Die Internationale Artistenloge, der größte Fachverein der Artisten, hat vor etwa einem Jahr eine Tourneengesellschaft gegründet, die dazu bestimmt war, Varieteevorstellungen in Städten zu veranstalten, in denen sich kein Varietee befindet. Vielleicht kann die Genossenschaft aus den Erfahrungen dieser Tourneengesellschaft der Artistenloge lernen.

Da die Artistenloge nicht in der Lage ist, einen wirtschaftlichen Geschäftsbetrieb zu unterhalten, gründete sie eine besondere Tourneengesellschaft mit einem Kapital von sechzigtausend Mark, das hauptsächlich von Artisten aufgebracht wurde. In sechs Monaten war von dem Kapital kaum noch der vierte Teil übrig. Das einzig Gute war, daß während dieser sechs Monate über hunderttausend Mark Artistengagen gezahlt worden

sind. Die Einbuße von barem Geld war aber bei dieser rein aus sozialpolitischen Gründen entstandenen Aktion am wenigsten schlimm. Schlimmer waren die Erfahrungen, die die Leiter dieser Tourneen machen mußten. Es schimpften die, die nicht engagiert wurden, weil sie sich übergangen glaubten; es schimpften die, die engagiert wurden. Die Gagen seien zu gering, die Anforderungen sehr groß gewesen. Der Leiter, den die Internationale Artistenloge den andern Artisten vorgesetzt, habe zu sehr eben den Vorgesetzten herausgekehrt — und so weiter. Schließlich schimpften die, die auf ein Engagement nicht gerechnet hatten, um die Gelegenheit zum Kritisieren und Schimpfen wahrzunehmen. Von dieser Seite hieß es: Wie war es nur möglich, in so kurzer Zeit so viel Geld zu verbrauchen? Als man auf diese Frage keine ganz glatte Antwort fand, ging man sogar soweit, persönliche Verdächtigungen gegen durchaus ehrenwerte Männer vorzubringen. Man machte versteckte Andeutungen, daß der Verlust nur zu erklären sei, wenn die Leiter Gelder in die eigene Tasche hätten fließen lassen. Es kam sogar zu einer — natürlich anonymen — Anzeige bei der Staatsanwaltschaft, der keine Folge gegeben wurde. Zum Schluß sah man in der Internationalen Artistenloge ein, daß auf diese Weise sich der Arbeitsmarkt nicht entlasten lasse. Man hatte eine Aktion der Großen und Größeren zugunsten der Kleineren gewollt und war in diesem edlen Vorhaben gescheitert. Die großen und größern Artisten haben ihr Geld verloren, ohne den kleinern wirklich dauernd genützt zu haben. Das sind die Erfahrungen der Internationalen Artistenloge. Die Genossenschaft wird, fürchte ich, keine bessern machen. Sie sollte es sich zehnmal überlegen, ob sie ihre Hand zu einem derartig gewagten Unternehmen gibt und zwar aus folgenden Gründen.

Die Genossenschaft wird sich zahllose Feinde schaffen. Die Engagierten werden über alles schimpfen. Ueber den, der als ihr Vorgesetzter eingesetzt werden wird, wer es auch sei; über seine sämtlichen Anordnungen; über sein Vorgesetztengebahren; über die Strapazen des Herumreisens; über die Proben und über die Vorstellungen; über die geringe Gage und über die Zumutungen, die man ihnen stellt. Die nicht Engagierten werden der Genossenschaft allerhand Motive unterschieben, weshalb sie sie nicht engagiert hat, und weshalb sie die viel weniger begabten Engagierten engagiert hat. Die häßlichsten persönlichen Zwistigkeiten werden kaum ausbleiben. Was die dritte Kategorie sagen wird, kann jetzt noch nicht geahnt werden. Soviel werden sie zu kritisieren haben.

Es ist also unvermeidbar, daß die Genossenschaft mit ihren Schauspielern unangenehme Erfahrungen machen wird, Erfahrungen, wie sie vielleicht jeder Direktor macht, der mit temperamentvollen Menschen

künstlerisch zu arbeiten hat. Eine Organisation der Arbeitnehmer aber soll derartige Erfahrungen nicht machen, um nicht in der Begründung ihrer Ansprüche gegenüber den Unternehmern zweifelhaft zu werden. Man kann es einer Arbeitnehmerorganisation nicht zumuten, die Geschäfte der Unternehmer zu führen. Eine Arbeitnehmerorganisation kann zwar aus Mitteilungen Dritter wissen, daß behauptet wird, ein Teil der Schauspieler sei unzuverlässig, neige zu Vertragsbruch, sei nicht arbeitsfreudig. Am eigenen Leibe soll aber eine Arbeitnehmerorganisation all das und ähnliches nie spüren, wenn sie nicht die Stoßkraft ihrer Argumente für sich selber lähmen will. Eine Arbeitnehmerorganisation soll sich auch nicht in die Gefahren des Unternehmertums begeben, aus der der Arbeitnehmer noch immer schlecht hervorgegangen ist. Es sprechen dagegen bestimmte Erfahrungen des Genossenschaftswesens. Der Theaterbetrieb ist ein so ganz auf Ordnung und Pünktlichkeit aufgebautes Geschäft, daß eine leitende Person vorhanden sein muß, die sich unbedingt durchsetzen muß. Der Unternehmer, der keine Rücksichten zu nehmen hat, kann dies wohl, nicht aber im gleichen Maße der Kollege gegenüber dem Kollegen. Abgesehen davon fehlt auch den meisten Schauspielern die Fähigkeit, ohne weiteres von heute auf morgen Unternehmer zu werden, und sei es nur in dem Grade, daß er als eingesetzter Direktor gebietet. Die Leitung eines Theaters ist keinesfalls so einfach, wie sich die meisten denken. Es ist eine schwierige und harte, oft undankbare Aufgabe, die viel Erfahrung voraussetzt.

Erwägt man die Gründe, die gegen einen genossenschaftlichen Betrieb sprechen, und stellt man diese Gründe den andern gegenüber, die darauf abzielen, einmal zu zeigen, daß es auch so geht, wie die Schauspieler es wollen, so kann das Resultat meines Erachtens kaum zweifelhaft sein. Die Genossenschaft wird eine große Menge unangenehmer Erfahrungen machen. Sie wird sich die Feindschaft verschiedener Direktoren zuziehen, die nicht geneigt sein werden, mit der Genossenschaft wie mit ihresgleichen zusammenzuhandeln, ihr die Gefälligkeiten zu erweisen, die sich die Direktoren untereinander erweisen, und sie wird den Arbeitsmarkt nicht entlasten, was ja ein Hauptgrund für die Genossenschaft sein soll. Nur die Brauchbaren werden engagiert werden, und diese erhalten auch jetzt Engagement. Für die andern wird nichts getan werden können. Man wird diesen andern nicht sagen können, daß sie nicht brauchbar sind. Sie werden sich übergangen fühlen . . .

*

Es ist zu hoffen, daß die Genossenschaft ein derartig weittragendes Experiment wie die Uebernahme von Theatern in eigene Regie nochmals und wiederum überlegt.

Hauptmanns Roman / von Max Lesser

Wie eine Vision steht es mir vor Augen: in diesen Wochen sehe ich ringsum im deutschen Lande viele, viele Menschen über das Buch ‚Der Narr in Christo Emanuel Quint' gebeugt, und alle lesen sie das Buch langsam und nachdenklich. Sehr langsam lesen sie es, stehen auf und gehen umher oder stehen mit verlorenen Blicken an den Fenstern und sehen auf Häuser oder auf Gärten und Felder mit ungeformten Fragen in den Augen. Dann kehren sie, begierig diese, zögernd und unlustig jene, alle aber bezwungen von einem Ereignis, das sie überwinden müssen, zu dem seltsamen Buch zurück. Durch Tage wird es sie begleiten, wie eine große Aufgabe dringt es auf sie ein. Und wenn sie das Buch zu Ende gelesen haben, werden alle diese Menschen still und ernst sein. Fast werden sie sich scheuen, von dem Buch zu sprechen, aber in ihre Seelen wird es sich mit unsichtbaren Kräften einklammern. Diese Menschen alle, viele Tausende vielleicht (denn der Name des Dichters ruft wie eine Glocke und fordert auf, den schweren, dröhnenden, wühlenden Klängen zu folgen), sie wissen nichts voneinander, aber jeder ahnt, daß er Genossen hat. Ich sagte schon, sie werden sich wohl scheuen, von dem Buch zu reden. Es ist auch nicht leicht, davon zu reden. Das laute Wort scheucht Gefühle und Wirkungen aus Verborgenheiten auf, in die sie mit geheimem Schauder sich verkriechen möchten. Etwas Erschreckendes ist dem Leser begegnet, ein Hauch von Welten jenseits des Irdischen hat ihn umweht, eine Erfahrung, für die er keinen Namen findet, hat ihn angepackt, und die Rückkehr in den Alltag geschieht unter Erschütterungen. So will sich nur schwer die Zunge lösen, um Rechenschaft abzulegen, und man merkt, wenn es nun doch sein soll, mit sonderbarer Mischung von Gehobenheit und Qual, daß diese Zwiespältigkeit nicht weichen will, daß ein bedeutendes Erlebnis herabgezogen wird in die Trauer darüber, daß es sich nicht rein und klar vor uns aufbauen will.

Ein Ringen um die Seligkeiten religiöser Ausgefülltheit bewegt unzählige Gemüter. Eine Inbrunst ist in die Welt gekommen, zumal in die des protestantischen Nordens, sich die Gestalt des Erlösers neu zu erobern, ein Lebenszentrum aus der tiefsten Erkenntnis seiner Einzigkeit zu gewinnen, und in der Vermenschlichung des Göttlichen den Weg zur Befreiung der sittlichen Bewußtheit von dogmatischen Gebundenheiten zu suchen. In so vielen sich durchschneidenden oder parallelen Ausstrahlungen zeigen sich diese merkwürdigen Dinge, daß man wegen der Fülle der Vorgänge den Eindruck einer umfassenden Erscheinung oft erst durch die Verknüpfung mit der gegensätzlichen Bewegung gewinnt. Es wird hüben und drüben mit Leidenschaft gekämpft. Geht der Monistenbund unter Haeckels Führung auf die Erschütterung des Christusglaubens aus, und eilen Tausende zu den Vor-

trägen von Professor Drews, der in Volksversammlungen die Frage, ob Jesus gelebt hat, kritisch verneint, so drängen sich andre Tausende zu andern Versammlungen, in denen nicht blos Geistliche mit entflammter Begeisterung diese Frage innig bejahen, in denen auch Männer, die längst mit der überlieferten Religion gebrochen zu haben schienen, wie der Sozialdemokrat Maurenbrecher, Zeugnis ablegen für die Wahrheit dessen, was die Gegner eine Legende nennen. Dies geschieht nicht mit dogmatischer Hingabe an den Buchstaben der Evangelien, sondern es geschieht mit einem heißen Verlangen nach der Möglichkeit, den Kern der Religion in das Bewußtsein der Gegenwart aufzunehmen, ihn mit diesem Bewußtsein zu einer erhabenen Einheitlichkeit zu verschmelzen und den Menschen des wissenschaftlichen und des naturwissenschaftlichen Zeitalters einen vertieften Gehalt zu verschaffen durch die Erweckung der Persönlichkeit zu Forderungen und Pflichten, die im Ewigen ihren Ursprung wie ihr Mündungsgebiet finden. Zu den Männern aber, denen diese Probleme immer an die Seele gerührt haben, die unter ihnen gelitten, mit ihnen gestritten und an ihnen sich erhöht haben, gehört Gerhart Hauptmann, dessen ganzes Dichtertum aus religiösen Wurzeln entsprossen ist, dessen Wesen und Werden eingetaucht ist in Mitleid und Erbarmen, in ein Hindrängen nach dem Menschentum, das sein innerstes Leben loslösen soll von den niederziehenden Gewalten des Alltags, das aus Qualen, Zwisten und Verworrenheiten voller Haß und voller Leiden, aus Begehren und Not den rettenden Weg zur Güte und Liebe und zum verstehenden Verzeihen finden möge. Wie ein Diener des Mittlers schreitet der Dichter durch den Bereich seiner Gestalten . . .

Aber da ich ‚Emanuel Quint' lese, wieder lese und die Last und Wucht dieses Werkes fühle, frage ich mich, was hat Hauptmann mit diesem Buche gewollt? Ein Bekenntnis zu Christus ablegen? Oder in Erschütterung gestehen, daß ein Bekenntnis, wie man es denn so hinspricht und wie hingebend das Wort gemeint sein mag, nur ein leerer Schall ist? Und daß zu seiner Erfüllung mehr gehört als ein ekstatisch ergriffenes Gemüt, daß zu seiner Erfüllung die Tat gehört, die ungeheure, nicht auszudenkende, über alles Menschentum hinausgehende Tat, die nur einmal in aller Geschichte getan worden ist, nämlich von Jesus Christus selbst? So fragen sich jetzt gewiß viele, und das Herz wird ihnen schwer werden. Denn es geht ein Zwiespalt durch das Buch, es bestreitet sich selbst, es hebt seine Schwere in die Luft und spielt mit dieser Schwere, so daß sich plötzlich alles Feste, alles vermeintlich Feste zu einem Gewölk auflöst und wir nicht wissen, wo wir stehen sollen. Vielmehr, wir selber wissen es wohl, aber wir wissen noch nicht genau, wo der Dichter steht. Wenn wir aber zuletzt erfahren haben, wo er mit seinen geheimen Gedanken steht, dann ergreift uns Trauer. Wir müssen erkennen: der Dichter verzweifelt

daran, daß die Menschen dem erhabensten Vorbild jemals nahekommen werden. Nur der Narr kann sich einbilden, er könne es; nur sein Wahnsinn kann ihm eine Möglichkeit vorspiegeln, die als Wahnsinn doch wahrlich nicht gemeint ist, die ihre Kraft doch erst daraus gewinnt, daß sie eben nicht Wahnsinn, sondern göttliche Vernunft ist. Wer also Ernst macht mit der Nachfolge Christi, ist der ein Narr? Wer aber sagt, er bekenne den Gottessohn, und nicht handelt wie der Narr in Christo Emanuel Quint, was ist denn der? Ist er ein Wollender allenfalls, der sich belügt, indem er die Schwäche seines Willens preist, die ihn vor schmerzhaften Opfern bewahrt? Oder ist er nicht einmal ein Wollender, sondern einer, der es bequem findet, mit billigem Mitgefühl darüber zu staunen, daß andre ihr Leben hinwerfen und im Sterben noch sich als Sieger fühlen, weil sie vom Wahn einer Idee berauscht sind? So drängen sich die Fragen, und die Antworten sind eine Bedrückung, sind eine Resignation, in der nichts von göttlichem Schmerz mehr waltet, sondern nur ein mutloses Fallenlassen hochgehobener Hände sieht man.

Emanuel Quint, der Tischlerssohn aus dem schlesischen Gebirge, mit dem rötlichen dünnen Bart, mit dem rötlich wallenden Haar um das edel geformte Gesicht, tritt auf den Markt der kleinen Stadt und fordert Weiber, Kutscher und Hausknechte auf, Buße zu tun. Die schwere Faust des Gendarmen schleppt den einfältigen und verlumpten Menschen vor den Amtsvorsteher. Man läßt ihn gehen, denn er hat ja nichts verbrochen. Zwei Brüder Scharf, arme Weber, schließen sich ihm an, er predigt ihnen: „Der Geist des Herrn ist bei mir, er hat mich gesandt, wie er viele gesandt hat. Ich bin hier. Ich verkünde das Evangelium. Ich komme, zerstoßene Herzen zu heilen. Die Gefangenen sollen ledig werden, die Zerschlagenen heil, die Blinden gesund." Andres Volk findet sich hinzu, und alle verstehen die Botschaft des ‚Narren' falsch. Der läßt ihnen das Licht der Liebe leuchten, sie aber meinen es anders. So meinen sie es: Die Letzten am Tisch des Lebens, die von Krankheit, Hunger und Not Ausgemergelten, werden die Ersten sein; die messianische Weissagung verwirrt ihre Köpfe, ein wüstes Gemenge von Begehren, schlummernden oder auch lauten Rachegefühlen, apokalyptischen Vorstellungen und mystischem Unverstand nimmt Besitz von den ‚Talbrüdern', der gläubig verzückten Anhängerschaft Quints. Urchristliche Gedanken der Gütergemeinschaft werden von diesen Armen im Geiste bis in eine kleinliche, spielerische und durch die Hineinmischung betrügerischer Ausnutzung noch fatalere Verzerrung hineingetrieben, der naheliegenden Lockung der Weibergemeinschaft wird schnell genug nachgegeben, und in ein stumpfes und dumpfes Konventikelwesen artet die Bewegung aus. Diese armselige, getretene, in sektiererischen Wahnvorstellungen befangene, bestenfalls mitleidswürdige, zumeist aber lächerliche und groteske Gesellschaft von Schmugglern

und hysterischen Weibern klammert sich an Emanuel Quint als den Bringer des tausendjährigen Reichs, wie es ihr verwirrter Nicht-Sinn versteht, aber sie kann ihn wohl falsch verstehen, jedoch nicht wanken machen. Sie kann es so wenig wie die reich gegliederte Gruppe der bürgerlichen Schichten, mit denen Emanuel Quint feindlich oder freundlich zusammentrifft, die ‚Stillen im Lande', aus dem herrnhutischen Kreise, die Amtspersonen, der Richter, der Gutsvorsteher, der Gendarm, die milde Gutsherrin von Gurau, die Aerzte, die Geistlichen, die Pflegerinnen und das ganze bunte Nebeneinander und Nacheinander von Menschen, die sich an dem Schwärmer stoßen oder die von seiner rätselhaften Ueberweltlichkeit ergriffen werden, mit einem lockenden Grauen die einen, mit heftigem Widerstande die andern. Gestoßen, verhöhnt, dann wieder von gütigen Herzen und Händen gepflegt, von zarten Kinderseelen geliebt, erneut in ein groteskes Wirrsal von Spott und Pein hineingerissen, so durchwandelt Emanuel Quint den Umkreis seines schmalen Lebens. Es geschieht viel in dem Buche, aber es geschieht immer nur ein und dasselbe, so daß sich neben diesem einen die verzettelte Fülle der einzelnen Vorgänge verflüchtigt und stets nur das beherrschende Bild des Schwärmers aufragt, der durch Niedrigkeit und Unwürdigkeit, durch Mißverständnis und Roheit des Lebens hindurchschreitet, wie jener es getan hat, als den er selber sich empfindet, der wiedergekehrte Gottessohn.

Seltsam transparent schimmert das Buch. Durch die Ereignisse, die es schildert, leuchtet ein andres erhabenes Leben hindurch. Alles ist da, wie es einst gewesen, dasselbe ist es, und doch wieder nicht dasselbe. Emanuel Quint empfängt von einem herrnhutischen Wanderprediger, bei dessen struppiger, eifernder Asketenart der Gedanke an Johannes den Täufer aufblitzt, zum zweiten Mal die Taufe. Vierzig Tage und Nächte ringt er in der Einsamkeit des Hochgebirges mit sich und mit Gott, auch mit dem Versucher. Dann schreitet er, seiner Sendung bewußt, in die Welt, zu den Brüdern und den Schwestern, denen er das Heil bringen soll. Eine apostolische Gemeinde schließt sich um Quint zusammen, eine sanfte Johannesgestalt auch nimmt verschwebende Wirklichkeitszüge an. Martha und Maria treten aus den Pforten einer entlegenen Vergangenheit vor uns hin, eine Magdalena gerät in Ekstase, und Judas auch stellt sich dar und stirbt durch eigene Hand. So bedeutet dies Buch eine verwegene Tat, so würde es sie bedeuten, wenn es dem Dichter nicht gefallen hätte, Emanuel Quint in den Dämmerzustand eines Narren, eines Wahnbehafteten zu rücken. Hauptmann wird nicht müde, uns immer wieder zu versichern, daß sein Quint ein Narr sei. Mit bewußter Ueberschreitung der künstlerischen Grenzen stellt er sich als Erklärer mitten in sein Buch hinein und betont mit der Gewissenhaftigkeit eines Irrenarztes, daß wir es mit einem Psychopathen zu tun haben. Er reizt uns freilich damit um so

mehr zu der Frage, ob das wahr ist. Wir betrachten die Gestalt des Emanuel Quint, und wir werden ergriffen von der Hoheit dieser Erscheinung, von ihrer unaussprechlichen sittlichen Reinheit, von der Erhabenheit der Gedanken, von dem vollendeten Einklang, in dem sich ein göttlich großes Wollen und ein gleich großes Handeln zusammenfinden.

Warum ist Emanuel Quint ein Narr? Warum zerbricht der Dichter die Form, die ihm so wundervoll gelungen zu sein schien? Verräterische Frage! Die Antwort kann ja nur ein Versuch sein, aber der Versuch muß gemacht werden. Hauptmann weiß so gut wie der Leser, was er seinem Quint angetan hat. Während seines ganzen Lebens hat den Dichter das Problem der Christusgestalt begleitet. Wie erfüllt der Mensch die Lehre des Erhabensten? Emanuel Quint sagt: „Es hilft nichts, zu lehren, was man nicht tut, deshalb sollt ihr tun, was ich lehre, wie ich tun werde, was ich gelehrt habe.“ Das also ist die Aufgabe! Wer kann sie lösen? Noch keiner hat sie jemals gelöst, und wer es täte, der wäre wie Christus selber, in dem wäre Christus wiedergekehrt. Das fühlt der Dichter, und darum hält er mitten auf der Bahn inne. Er fühlt mit schmerzlichem Verzicht, daß unser Wille dort lahm wird, wo ihm die höchste Verwirklichung zugemutet wird; daß wir Menschen wohl erkennen, aber nicht nach unsrer Erkenntnis handeln können; daß die Welt uns in Fesseln schlägt; daß diese Fesseln unser stärkster Besitz sind, mit dem wir Gesetz, Staat, Eigentum, Familie, Geld gestaltet haben, um uns in ihre Ordnung zu fügen, uns zum Schutz wie zum Angriff, zur Behauptung wie zur Eroberung, immer aber aus der Ichsucht heraus, die wohl von der Sonne des Geistes beleuchtet werden kann, wie der Planet von der irdischen Sonne, die aber niemals in das Licht eingehen und mit ihm zusammenschmelzen wird. Wer wie Emanuel Quint ist, der zerreißt das Band, das alle menschlichen Einrichtungen zusammenhält. Man kann denken wie dieser himmlisch klare Schwärmer, aber man kann nicht handeln wie er, wenn man nicht so stark ist wie er, wenn man also nicht seine Stärke aus einer Besessenheit gewinnt, mit der die Welt des Menschentums geleugnet wird. Und darum ist Quint der „Narr in Christo“, darum aber zugleich ist das Buch, das von ihm handelt, ein Zeugnis der Ehrlichkeit. Zu Christus kam der reiche Jüngling und fragte: „Meister, was soll ich tun, um selig zu werden?“ Und ihm ward die Antwort: „Gib all dein Gut den Armen und folge mir nach!“ Der aber konnte das nicht und ging traurig davon. Seine Sehnsucht war tief, sein Wille war rein, aber er konnte nicht tun, wie er sich sehnte. Ich kann mir denken, daß Hauptmann zu sich sprach: Wenn auch ich bis zu der entlegenen Grenze schreite, wo ich das wahre Reich des Geistes betreten soll, wie finde ich mich alsdann mit den irdischen Dingen dieser Welt ab? Wie darf ich noch in einem wohlgefügten Hause wohnen,

nach den Gesetzen meines Landes leben, mich und die andern unter die Hut unsrer Ordnungen stellen, den Ertrag meines Wirkens in Geld umrechnen? Wie darf ich alsdann noch leben, als hätte ich nicht erkannt? Und wie Gerhart Hauptmann müssen alle wohl traurig und erschüttert vor den Pforten stehen bleiben, hinter denen sie die Herrlichkeit der Liebe ahnen. Es hat nur einen Christen in neunzehn Jahrhunderten gegeben, und der war Christus selbst. Es hat nie wieder einen gegeben. Verlangende, sehnsuchtvolle Wanderer hat es wohl gegeben, und als der letzte von ihnen jüngst starb, seufzte die Welt auf, denn sie empfand, welche Einzigkeit mit Tolstoi in das Grab gesunken ist. Wenn Tolstoi diesen Stoff vom Emanuel Quint geformt hätte, dann hätte er das Recht dazu gehabt, den ‚Narren‘ eben nicht als Narren zu gestalten. Würde sich Gerhart Hauptmann das gleiche Recht zugesprochen haben, so hätte er zuvor als Mensch vor sich und uns eine Befugnis erweisen müssen, von der er sich bewußt ist, daß er sie nicht hat. Und deshalb ist sein Buch so ehrlich, deshalb aber auch bekümmert es uns, indem es uns ergreift. Der Dichter glaubt an seinen Emanuel Quint und glaubt auch nicht an ihn. In ihm selber lebt Emanuel Quint, aber nur als Betrachtender, Erkennender und Strebender, nicht als Wollender und Handelnder. Das ist der Zwiespalt, der durch das Buch geht. Was dem Menschen in Hauptmann zuwächst, das büßt der Dichter ein. Dies Werk hätte erhaben werden können, aber daß es nicht erhaben wurde, ist nicht die Schuld Hauptmanns, sondern es ist unser aller Schuld, weil wir alle gebrechlich sind und hinter dem Besten in uns ewig werden zurückbleiben müssen. ‚Emanuel Quint‘ ist ein Buch der Resignation geworden.

Kinematographie der wiener Oper / von Paul Stefan

Hofoper: Beginn der Saison. Im Hause nichts. In den Zeitungen das ‚Aktionsprogramm‘. Enthält die meist schon bekannten Versprechungen. Aber dann kommt ‚Zar und Zimmermann‘, neu einstudiert, von Walter dirigiert, eine höchst vortreffliche Aufführung. Man wird ganz biedermeierisch rührselig und sentimental und hat eine große Freude über das Tüchtige, Deutsche und bei aller scheinbaren Spießerei Antiphiliströse dieser Oper. Man möchte sich die Haare raufen, daß keiner den Weg weiter gegangen ist. Sie spielten mit Szepter, mit Krone und Speer — jetzt spielen sie selbst mit dem Spiel nicht mehr.

Es folgt: ‚Der Schneemann‘, die Pantomime des Elfjährigen, von der ich hier im Frühjahr gesprochen habe. Sie ist bald nach meinem

Bericht in einer Wohltätigkeitsvorstellung aufgeführt, danach von der Universaledition verlegt und schließlich, von Alexander von Zemlinsky instrumentiert, an der Hofoper gegeben worden. Ob dem Werk, dem genialen Spiel einer kindlichen Phantasie, das große Haus nicht seine eigentliche Wirkung genommen hat? Wenn es noch ein Reinhardt inszeniert hätte! In Wien war es ein Ballett in einer Kinderbuchszenerie. Selbst die Instrumentierung näherte sich dem kaiserlich königlichen Hofballettcharakter. Sehr schade. An einer kleinern Bühne mit intimern Wirkungen wäre Besseres daraus geworden als ein Zugstück, und der heute dreizehnjährige Komponist hätte mehr Freude und Nutzen davon haben können.

Volksoper: Hitzige Reden und Widerreden in den Zeitungen. Wird er oder wird er nicht? Der Direktor Simons nämlich. Er droht sehr ernsthaft, der Volksoper den Garaus zu machen, und der Theaterverein und die himmlisch ahnungslose Gemeinde Wien, die dahintersteht, prozessiert dieserhalb mit heiligem Ernst durch alle Instanzen. Getrost: er wird die Subvention bekommen. Denn das ist dieses klügsten Direktors letztes Ziel, und mit Recht. Die Stadt Wien, die zur Repräsentation und für eigene Unternehmungen Geld genug ausgibt, hat die Pflicht, das einzige wiener Privattheater zu unterstützen, das erschwingliche Opernvorstellungen bietet. Oder will man auch dort Operetten geben? Bravo, Direktor Simons! Der Lärm war nötig, und er war gut inszeniert. Man wird schon begreifen; besonders, wenn die Durchschnittsvorstellungen so annehmbar sind wie gerade heuer.

Hofoper: Krisengerüchte. Sie sind selbstverständlich unbegründet. Niemand denkt daran. Alles schimpft. Auf einmal ist ein neuer Direktor da. Niemand hätte oben etwas gegen den Direktor Weingartner gehabt. Nur privater Klatsch war zu den Erzsittlichen gedrungen. Hierauf Verlegenheit. Ein ‚großer' Dirigent-Direktor ist nicht zu haben. Was tun? Der Rat einer berliner Konzertagentur ändert das ‚System'. Aber nun wird der ‚große' Kapellmeister gesucht. Und wenn sie ihn nicht gefunden haben, so suchen sie noch heute.

Volksoper: Frohlocken! Denn ein Zugstück hat sich eingestellt, wie noch nie, das Zugstück dieser Bühne. Vor ein paar Jahren, als sie noch Schauspielhaus war, hieß es: ‚Im Zeichen des Kreuzes'. Jetzt heißt die Oper: ‚Quo vadis?', nach dem Roman für Söhne und Töchter gebildeter Stände. Deutscher Text von dem wiener Kritiker Hans Liebstöckl, Musik von Nouguès. Die Wonne Frankreichs. Die Ausverkauftheit Währings. Es ist aber auch nicht zu spaßen. Erstens brennt Rom, und der Kaiser Nero singt dazu (die Musik ist aber unschädlich). Zweitens versammeln sich die Christen unterirdisch, und der Apostel Petrus tritt auf und erzählt von der bekannten Erscheinung (und hier, unter dem großen Eindruck der gar nicht kolportagehaften Legende, gewinnt selbst die Musik etwas Halt). Drittens ereignet sich, Verehrteste,

der Kampf der verurteilten Christen mit den Tieren des Zirkus. Und hier tritt Herr Urus auf, ein wirklicher Athlet namens Grafl, Preisringer, Gewinner einer Meisterschaft. Donnerwetter, die Muschkeln! Niemand möchte, wie die Buben in meiner Vaterstadt sagen, „auf seine Gassen kommen". Die Weiblichkeit, ohnehin ergriffen, wird vollends gefangen. Die Schrecken dieser Szene multipliziert die Musik. Verwundete Blechbläser schnappen nach Atem. Schließlich, aber das ist schon minder interessant, stirbt das Heidentum mit Gelassenheit. Man begreift, daß unsre Volksoper versorgt ist. Sie ist anständig genug, die Gunst der Zeit zu Besserem zu nutzen.

Hofoper: ‚Götterdämmerung'. Neu inszeniert, wie es heißt: von Roller. Der hatte 1905 unter Mahler mit dem ‚Rheingold' begonnen, 1907 erst, weil während des Mozart-Zyklus von 1906 kein Heller Geld zu haben war, die wundervolle ‚Walküre' geschaffen, 1908 unter Weingartner den ‚Siegfried' folgen lassen. Schon damals soll es nicht mehr nach seinem Willen gegangen sein; bevor er ausschied, hatte er noch die Skizzen der ‚Götterdämmerung' abgeliefert. Was daraus geworden ist, sieht man aus einer Gegenüberstellung der Skizzen und fertigen Bühnenbilder im ‚Merker'. Darüber wird die ‚Schaubühne' noch mehr sagen; von der immer schönern und größern Brunhilde der Mildenburg spreche ich unter andern Zeichen.

Volksoper: Die lange verschobene Oper des ersten Kapellmeisters, ‚Kleider machen Leute', wird zum ersten Mal aufgeführt. Was Alexander von Zemlinsky für das musikalische Wien bedeutet, und wie insbesondere die Volksoper ohne ihn gar nicht zu denken ist, brauche ich nicht zu wiederholen. Aber er gehört auch als Komponist zu den Besten, die wir gegenwärtig haben. Die harmonischen und orchestralen Feinheiten seiner neuen Partitur sind überzeugend, und sie haben auch überzeugt, wiewohl Zemlinsky nichts von seiner viel verlästerten Modernität preisgegeben hat. Nun ist es aber eine komische Oper: darf man da von der leichtfaßlichen Heiterkeit absehen? Ich mußte immer wieder an den ‚Barbier' von Cornelius denken, der es ja den Leuten auch nicht recht macht. Genau so hat man Zemlinsky, sagen wir es doch heraus, mangelnde Trivialität vorgeworfen. Aber warum zankt man dann mit der Operette? Komische Opern sind, mit Verlaub, keine Possen, und diese seldwyler Geschichte Gottfried Kellers wird noch dazu von einem sehr ernsten Schalk vorgetragen. Das gräfliche Schneiderlein Strapinski ist kein Burleskenprinz, kein Casanova, zu dem man sich Offenbachs Weisen wohl denken könnte, nicht einmal einer von den Schicksalsverwandten bei Shakespeare. Wenn dieser romantische Jüngling als Graf bei seinem Nettchen die Illusion einer Heimat gefunden hätte, so hätte er alles gestanden, wäre er um des kurzen Glückes willen in den Tod gegangen. So die Novelle, und die Opern-

dichtung von Leo Feld folgt ihr ja ziemlich genau und macht die Demaskierung des Grafen sogar glaubhafter; natürlich muß sie sich eine Menge schöner Motive Kellers entgehen lassen. Das ist der tiefere, der Musik vor allem zugängliche Sinn: daß Kleider wirklich Leute machen; daß sie und alles Zufällige am Menschen nur Schein sind; daß der wahrhaft Vornehme in allen Kleidern ein Graf ist und aller Liebe, jedes Glückes wert; daß ihn aber so manche erst erkennen, wenn ihn nach seinen Kleidern alle Welt so interessant findet, wie es der polnische Aristokrat Strapinski aus der Familie der Krapülinski und Waschlapski wäre. Ich kann nur wünschen, daß diese Oper mit ihrem saubern, feinen Buch und ihrer prächtigen Musik von vielen Bühnen beachtet würde. Die Volksoper hat sie gut aufgeführt, aber etwas ungünstig angesetzt, als Weihnachten nahe war und schon Salome in allen Köpfen spukte. Entschließt sich jetzt Stuttgart endlich zur längst geplanten Aufführung, dann ist mir um das Werk nicht bange; so wenig man je — ich will aber nicht vergleichen — den ‚unpopulären' ‚Barbier' vergessen wird.

Hofoper: Eben hält der düsseldorfer Schriftsteller Erich Eckertz einen mutigen Vortrag über die wiener Operettenpest. Es gibt einiges Aufsehen. Zu gleicher Zeit studiert die wiener Hofoper den ‚Zigeunerbaron' ein. Sie ist jetzt sehr fleißig, und die Zeitungen haben mit Meldungen zu tun. Einen Tag geht auch der ‚Dirigent' Weingartner, den andern Tag bleibt er. (Wenn er aber bleibt, wozu ist dann Krise gespielt worden? Der Regisseur Wymetal war doch schon vorher ausgeschieden. Wird nun einfach ein neuer Regisseur, den man Direktor nennt, kommen? Wird das alte Unheil, das Zweierlei der Orchester- und der Bühnenleitung aufrechterhalten bleiben?) Herr von Weingartner wird Generalmusikdirektor. Nein, am nächsten Tag wird er es schon nicht mehr. Er wird auch so bleiben. Nein, er ist wieder unentschieden. Rette sich wer kann! Einen Preis für eine Zeitung ohne neue Nachrichten! Jedesfalls arbeitet man jetzt für ein gutes Andenken. Und bringt den ‚Zigunerbaron'. Und setzt Pfitzners ‚Armen Heinrich' wieder ab. Und läßt von ‚Pelleas und Melisande' nichts mehr hören. Und der ewig versprochene ‚Benvenuto Cellini' und der notgedrungene ‚Rosenkavalier' sollen ihr Werk tun. Aber vor allem: der ‚Zigeunerbaron' . . .

Volksoper: Hier ist indessen, knapp vor Weihnachten, ‚Salome' ausgebrochen. Allen Respekt vor dem Wollen und Gelingen; nur hätten einige Proben mehr sehr gut getan. Die zwanzigste Aufführung wird sicher viel besser sein als die erste. Aber man hatte eine sehr achtbare Salome, Fräulein Wenger, das Orchester unter Zemlinsky war auf einer erstaunlichen Höhe, und die Bühnengestaltung durch Alfred Roller von eindringlicher Farbenpracht. Zur Erklärung

muß bemerkt werden, daß Mahler die ‚Salome' bei der Hoftheaterzensur nicht durchzusetzen vermocht hatte, daß die Hofoper sie bis heute nicht geben darf, und daß Wien die Oper bis jetzt nur durch ein dreiwöchiges Gastspiel des breslauer Theaters vor einigen Jahren kennen gelernt hat. ‚Salome' ist natürlich keine ‚Volks'-Oper. Daß sie aber Direktor Simons aufführt, geschieht gewiß nicht blos der Sensation zuliebe, sondern, wie seinerzeit bei der ‚Ariane' von Dukas, aus der richtigen Ueberzeugung von seinen Verpflichtungen auch typisch modernen Werken gegenüber. Und solche Taten sind immer sein schönster Lohn gewesen . . . Doch da ‚Salome' keine Volksoper ist, so mußte man sie dem Volk erklären. In Wien besteht die Sitte, daß Tageskritiker solche Erläuterungen (selbst bei Operetten, wo doch der Stumpfsinn jeder Brücke spottet) der Theaterdirektion liefern, über deren Aufführungen sie zu urteilen haben. Die Erläuterungen werden einem mit dem Theaterzettel übergeben; man ist also wehrlos. Wer Belehrungen sucht, erfährt diesmal zum Beispiel, daß Oskar Wilde im Zuchthaus zu Dublin „sein Leben frühzeitig beschloß"; daß Flaubert ein französischer „Literat" war (der Urheber dieser Erläuterungen ist dafür ein deutscher Stilist); daß „die geniale Kompliziertheit der Partitur schon aus ihrer Besetzung zu ersehen ist"; daß Strauß das Heckelphon (daher der Name!) „erfunden" hat. Aber immerhin: ‚Salome' ist auch dem Erläuterer ein Kunstwerk, was er in Sperrdruck setzt, und überhaupt: „Seine Lebensfähigkeit hat es ja zweifellos schon erbracht".

Hofoper: Sie hatte sich endlich besonnen und die ‚Rose vom Liebsgarten', wenn auch ohne Energie, wieder aufgenommen. Sie hatte sich endlich erinnert, daß sie im vorigen Jahre mit Bittners ‚Musikanten' einen großen Erfolg gehabt hat. Und drei Tage nach der ‚Salome' der Volksoper stattete das Hofinstitut mit seinen großartigen Mitteln den ‚Zigeunerbaron' aus. Johann Straußens zweites Werk (die Fledermaus ist schon hereingeflattert) wird die Hofoper nicht schänden. Aber es wird in einem Theater, in dessen äußern Rahmen es nicht paßt, leiden müssen, und es hat schon gelitten. Und sein Erfolg war, mag es der Zettel auch komische Oper nennen, ein Operettenerfolg im Zeichen der Zeit; das ist das Schlimmste. Es ist nicht nötig, daß in den Tagen der Operettenserien und Serienoperetten die Hofoper in einer Woche zweimal die ‚Fledermaus' und einmal den ‚Zigeunerbaron' gibt; worauf eine Woche mit drei Aufführungen des ‚Zigeunerbarons' folgt. Das heißt, daß man in zwanzig Jahren, wenn es so weiter geht, an der Hofoper die ‚Lustige Witwe' aufführen wird. (Ich hätte gar nichts dagegen; wenigstens würde man es sich abgewöhnen, die großen Meister alltagsmäßig abzuleiern.) Um ja nicht mißverstanden zu werden: von Zeit zu Zeit den ‚Zigeunerbaron', wie früher die schon aufgenommene ‚Fledermaus' — gerne! (Obwohl es

da noch immer Unterschiede gibt, namentlich im Text.) Aber der ‚Zigeunerbaron' als Sensationsrepertoirestück, als Rechtfertigung: das ist das Ende einer Direktion, deren Anfangsidealen Mahlers ‚Fidelio' nicht genügt hatte! Dabei ist sie schön, diese Operette. Ihr Zauber ist für einen, der das Land kennt, zuerst der Zauber dieses bunten Süd-Ungarn mit seinen fernen Bergen und allzu nahen Zigeunern, seinen Schwaben, Serben, Magyaren, Rumänen, seinen Bauern, Dieben, Handwerkern, seiner Abgeschlossenheit: extra Hungariam non est vita. Wobei man sich für dieses Leben zehn Monate im Jahr schönstens bedankt. Zwei Monate möchte man es, wenn man es einmal gekostet hat, ganz gern mitmachen. Und die Musik! Wie das strömt und quillt! Die Leute — es waren, obwohl die Intendanz, auf die Sensation bauend, dreifache Preise vorgeschrieben hatte, immerhin Leute da — blickten einander an, wenn wieder ein solcher Walzer kam . . . Die Herrschaften von Heute möchten es gern mit gestopften Trompeten, Harfenglissandi und ähnlichen Witzen machen, möchten ihre Effekte mit möglichst geringer Anstrengung und Erfindung nach den Grundsätzen eines Warenhauses in Halbasien kalkulieren, dann aber noch immer den Glauben erwecken, daß sie Kunst absetzen wollen. Nein, das gelingt nicht. Es war gar nicht sehr vorsichtig, ihnen den ‚Zigunerbaron' vorzuführen! Und man muß es Weingartner lassen: er war in seinem Element; fast als sollten wir ihn noch eigene Operetten dirigieren sehen. Die vielen verborgenen Schönheiten, die achtlos verworfenen Melodien, die unscheinbare und doch so feine Instrumentation fand dankbare Kenner, und das zweite Finale mit seinem Rakoczymarsch und seinem leider nicht getanzten Csardas heizte allen das Blut. An Pracht der Dekorationen und Aufzüge war nicht gespart worden; man hatte Frau Kurz die Saffi und Herrn Miller den Barinkay singen lassen, und es war alles sehr schön und gut und reichlich. Aber, aber, das Ganze wollte eben komische Oper sein und verlor seine derbe Fröhlichkeit, verlor seinen Schmiß, verlor selbst seinen Klang in dem großen Haus. Nur Schrödter rettete den Ton und versuchte Girardi zu ersetzen, den man für gelegentliche Aufführungen ganz gut hätte gewinnen können. Der Schmiedechor wurde sogar wiederholt, was zu allerhand Bemerkungen über das Sparsystem der Hofbehörde, die einen Teil des Chors in eine Ausstandsbewegung getrieben hatte, gerechtfertigten Anlaß gab. Hatte man sich doch „hochortigerseits" sogar mit der Aufführung ‚chorloser' Opern fortwursteln wollen. Und was nun, wenn die Sensation wirkt? Welchem neuen Jahr, welcher neuen Zeit geht dieses Haus der ewigen Krisen, sein neuerungssüchtiges Publikum, geht dieses Volk des alten Neides, des ewigen Hasses, der ewigen Ungenügsamkeit entgegen? Lassen wir uns nicht die Laune verderben! In zwei Stunden kann man inmitten im Schnee sein. Das ist sicher der größte Vorzug Wiens.

Aus der großen Zeit / von Theodor Lessing

Zu Albert Niemanns achtzigstem Geburtstag

Wenn ich in meine Kindheit zurückdenke, so meine ich, keinen zweiten Namen so oft gehört zu haben wie den Namen Albert Niemann. Eduard Devrient sagt in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst, daß die Hofbühne in Dresden um das Jahr 1870 herum ein Ensemble von Kräften vereint habe, die das Theater zu den höchsten Leistungen in Oper und Schauspiel befähigten. Aber ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich behaupte, daß niemals ein deutsches Theater, auch das wiener Burgtheater nicht, so viel Größen vereinte, wie das Theater Georgs des Fünften, unmittelbar vor dem Todesjahr des Königreichs, dem Jahre 1866, das unsrer hannoverschen Kultur ein Ende machte.

Albert Niemann hatte auf Kosten des blinden Königs in Paris seine Studien vollendet, als er sich der hannoverschen Bühne für Lebenszeit verpflichten ließ. Er erhielt sechstausend Taler im Jahr, eine für jene bescheidenern Zeiten gewaltige Gage, denn das gleiche Gehalt bezog im Königreich nur der Staatsminister Herr von Börries. Der Zauber des jungen Albert Niemann muß unbeschreiblich gewesen sein. Das Publikum, so erzählt Carl Sontag in seinen Beiträgen zur Geschichte der hannoverschen Hofbühne, fragte vor jeder großen Oper ängstlich, ob Niemann wohl bei guter Laune sei. War er bei Stimmung, so war die Leistung übergewaltig, hatte er dagegen keine Lust, sich anzustrengen, so hieß es einfach: Heute will er nicht. Dem vergötterten Liebling wurde nichts übel genommen, seine bloße Erscheinung entzückte zu Jauchzen und Tränen. Wie ein Mythus klingt es. Als Max, der Freischütz, verkehrte er, wenn ihn die Laune anwandelte, die Szenen der Wolfsschlucht ins Komische. Er quirlte den wilden Ungeheuern mit einem Stöckchen im Halse, kitzelte oder trat sie, und das Publikum tobte vor Vergnügen. Seine Stimme war hoch und männlich zugleich; voll, gewaltig, gesättigt. Er war ein Hüne, ein Titan, ein Gigant. In seiner überschüssigen Jugendkraft liebte seine Laune tolle Streiche. Eines Nachts wurde er mit einem meiner Onkel, der ein Strick war und jung verbummelte, wegen Unfugs auf die königliche Wache abgeführt; aber im Arrestlokal begann er, Richard Wagners große Arien zu singen, und die entzückte Stadt versammelte sich draußen und applaudierte stürmisch. Nie komme ich an der alten Stadtwache vorbei, ohne zu denken: Da saß Albert Niemann.

Ich hörte Niemann nur in späten Lebensjahren, nur als Josef in Aegypten, und obwohl ich damals ein Kind war, habe ich diese Gestalt seither nur in seinem Bilde vor Augen. Die große Zeit Niemanns lag lange vor meiner Geburt, und die Tage jener berühmten Tannhäuser-Aufführung in Paris und der Eröffnung und Wiedereröffnung

Bayreuths sind für uns nur historische Daten. Sie werden in den nächsten Monaten für zahlreiche Menschen wieder lebendig werden. Das dreibändige Memoirenwerk aus dem Nachlaß Richard Wagners wird für Historiker wie Psychologen des Theaters ein Ereignis sein.

Manche Kindheitserinnerungen knüpfen sich für mich an einen Sohn Niemanns, an dem das Schicksal der Sprossen Goethes sich erfüllte. Einmal war ich, ein dummer Junge, der noch die Schulbank drückte, in Marie Seebachs Heim, um den Gesang des Sohnes zu hören. Er trug eigene Kompositionen vor, Lieder von Rudolf Baumbach, frisch und liebenswürdig. Noch entsinne ich mich gern eines Ganges durch den Tiergarten, auf dem ich nach langem Würgen damit herausrückte, daß ich Dichter werden wolle, worauf der junge Niemann, von seinem Ruhm als Komponist träumend, huldvoll sich erbot, meine Lyrik zu komponieren. Bald darauf starb er, und ich wurde Mediziner statt Dichter. Ach, er war der lebensfröhlichste der Menschen.

Zuweilen reizt es mich, einige Erinnerungen festzuhalten an die großen Männer und Frauen jener Heldenzeit, letzte Ausläufer der großen Niemann-Epoche, die ich noch dankbar miterleben durfte. Eugen Degele, Max Stägemann, Anton Schott, William Müller — wer kennt heute eure Namen? Und doch waren das vor ein bis zwei Menschenaltern Könige der deutschen Bühne. Sie alle traten meinem Vater, der in Zeiten des Königreichs als Theaterarzt fungierte, mehr oder minder nah. Aus frühesten Kindererinnerungen kann ich ihr Bild lebendig hervorholen. Brennender interessierte mich das Schauspiel. In Jahren, wo ich die ersten bewußten Eindrücke empfing, Ende der siebenziger und anfangs der achtziger Jahre hatte das hannoversche Theater Größen wie wohl kaum eine zweite deutsche Bühne bis zu der Epoche Brahms und Reinhardt. Als Carl Devrient, dessen menschliche Charakteristik Ludwig Tieck im vierten Bande seiner kritischen Schriften leider zutreffend entwirft, gestorben war, da trauerte die Stadt. Die ganze Bürgerschaft, sogar die Schulen nahmen an der Beerdigung teil. Der Stadtkommandant, General von Barby, empfing den Sarg, an welchem unter andern auch Ludwig Barnay, heute der Intendant der hannoverschen Hofbühne, eine Rede hielt, die so anfing: „Wäre die glänzende Sonne am Himmelsdom erloschen und läge der verkohlte Ball zu meinen Füßen, wäre das Weltmeer vertrocknet, und ich blickte hinab in die grausige Oede und ich sollte aussprechen, was ich empfinde, ich würde es ebensowenig vermögen.“ . . . Adele Grantzow, neben Lucie Höflich das schönste Theatergewächs Hannovers, Carl Sontag, dem ich in Jünglingsjahren so manche Ermutigung dankte, Mathilde Weckerlin, Franziska Ellmenreich — diese Namen zaubern mir die frühesten künstlerischen und persönlichen Erinnerungen zurück. Aber wenn ich heute durch die Stadt bummle, an der mein Leben gefesselt blieb, und diese neuen seelenlosen Häuser und lang-

weiligen Menschen sich mir entgegenballen wie eine Faust, die nie sich mir öffnen wird, weder um zu geben noch um zu nehmen, dann tauchen wohl hinter manchen alten Fenstern legendäre Schatten auf, von denen andre nichts mehr wissen. Ich suche sie auf unsern Spaziergängen oft für meine Kinder zu beleben. Seht, Kinder, dies hier hieß die Hotzenburg: darin hausten Josef Joachim und Amalie Weiß. Seht den alten Kasten: das war die Wohnung Hans von Bülows. Hier in der Mehlstraße lag damals Arnold Böcklin fast im Sterben, als er für Frank Wedekinds Vater am Schiffgraben die Fresken malte, und hier im alten Pulverturm mußte der große Albert Niemann brummen mit eurem Großonkel, weil sie auf der Georgstraße die Oellampen ausgedreht hatten.

Aber die Kinder verachten solche Sentimentalitäten aufs tiefste. Nur daß Albert Niemann ein großer Mann war, der auf der Georgenstraße Oellampen ausdrehte, finden sie sympathisch. Und so ist zu hoffen, daß vom Mythus unsrer Heldenzeit auch in ihrer Erinnerung ein Fünkchen weiterglimmt. . . .

Sie / von Peter Altenberg

In deinen Augen lese ich dein Leben — — —
mehr brauch ich nicht zu wissen, es ist alles.
Und deine Stimme ersetzt mir die Musik der Welt!
Deine Hände zu schauen, macht dankbar gegen das Schicksal — —
und sie berühren, macht erschauern!
Wie eine geknickte Blume prangst du in der Welt,
die trotzig starrt von harten Pflanzen!
Nur du erzeugst mir Sehnsucht, Gottes edle Qual!
Die anderen genießt man, wenn sie da sind,
und die Entfernung legt sie zu den Toten!
Von dir aus strömt des Dichters Leid und Not,
an diesem Stoffe brennen seine Flammen!
Wenn du von Lieblingsliedern sprichst, hör ich sie tönen;
Wenn du von Lieblingsbüchern sprichst, so hab ich sie gelesen!
Wenn du von schönen Frauen sprichst, so seh ich sie,
wenn du von Männern sprichst, so sterb ich vor Verzweiflung!
Und die Welt erdunkelt — — —.
Der Bann, der Bann, Bannsegen ohne Fluch! So bannst du mich!
Du bist verstört, von tausend geheimnisvollen Kräften hin- und hergetrieben,
die aber mir zu Tau und Sonne werden,
indem ich sie gerührt betrachte und begreife,
wie eine Mutter ihres Kindes Rätsel — — —.
Entfern dich nicht! Denn wenn du mich verläßt,
erlischt dein Zauber — —
und eine Welt ersteht, die dich genießen will!

Liebelei und Königskinder / von Fritz Jacobsohn

Arthur Schnitzlers ‚Liebelei' zu veropern, konnte nur einem literarisch ganz naiven oder einem spekulativen Kopf in den Sinn kommen; oder einem, bei dem sich Naivität mit Spekulation mischt. Solche Mischung fand sich in dem bisher nur in der Provinz gefeierten Kapellmeister Franz Neumann, und das Opfer dieser Mischung ist eben der Dichter Arthur Schnitzler geworden. Man braucht von der Dichtung ‚Liebelei' nicht übertrieben hoch zu denken. Sie hat einen, wenn auch nicht unliebenswürdigen, Stich ins Kleinbürgerliche und einen kräftigen Schuß Sentimentalität, die das Rassenmerkmal Schnitzlers ist. Trotzdem ist es ein Stück, das uns nahegeht. Still erzählt es von der Enttäuschung eines lieben Mädels; und im Hintergrund spielt sich inzwischen eine Tragödie ab. Dem Dichter ist es da gelungen, in schlichter und knapper Form, ohne viel Pathos und doch mit Ergriffenheit, ein kleines Drama aus dem Alltagsleben zu gestalten.

Ein ernsthafter Komponist mußte voraussehen: hier kann die Musik nur stören. Noch dazu, wenn man, nach berühmten Mustern, eine Verpflanzung von der Schauspielbühne auf die Opernbühne vornehmen wollte, ohne die ursprüngliche Form anzutasten. Aus drei gesprochenen Akten werden sechs, sobald man die Leute singen läßt. Es wäre ungerecht, von dem Erstling eines Unbekannten eine Musik zu verlangen, die so beschaffen ist, daß sie alle dramaturgischen Bedenken zum Schweigen bringt. Die Musik Neumanns ist als Talentprobe eines Mannes zu begrüßen, dem vielleicht noch einmal geholfen werden kann. Aber gut ist sie keineswegs. Sie zieht nieder, statt zu erheben; unterstreicht Kleinigkeiten, tritt sie breit und beklebt alles mit hinlänglich bekannten Etiketten. Man sucht nach einem Ton, der tönet. Bei aller Kunstfertigkeit der Mache ist die Sprache des Komponisten von erschreckender Charakterlosigkeit. Mit schneller Hand hat er für seine Figuren einige Motive herbeigeholt, deren Herkunft überdeutlich zwischen Biergarten und Verismus liegt. Dem Ganzen fehlt jede bestimmte Färbung, den heitern Szenen jede Anmut, und vieles ist so ungeschickt gemacht, daß es unfreiwillig komisch wirkt.

Nur der Aufführung, der letzten, die Gregor leitete, war es zu verdanken, daß die vielen Klippen umschifft und das Ganze leidlich gerettet wurde. Die Komische Oper gab dem Werk ein schönes Kleid und ihre besten Kräfte. Trotzdem kann man sagen, daß Neumanns ‚Liebelei' viel mehr in eine Volksoper, als in den Rahmen gerade unsrer Komischen Oper paßt. Sie mühten sich alle ehrlich:

die schöne Labia, die sich ganz unnötiger Weise häßlich gemacht hatte; ihre kokette Partnerin Susanne Bachrich; Nadolowitch, der den Dialog zerhackte, aber dafür in den kantabilen Partien der Rolle glänzte; Wissiak, der lebendig und flott spielte; sowie Zador und Armster, die beide vorzüglich sangen. An Fritz Kaisers Zimmer könnte sich Brahm ein Beispiel nehmen, der den Lebemann Anatol wie einen Commis wohnen läßt. Trotz alledem: wenn es ein Erfolg war, so war es einer von Schnitzler, der selbst in einer Veroperung nicht totzukriegen ist.

*

Die Reife eines stillen Meisters ist über der Partitur ausgebreitet, die Engelbert Humperdinck zu den ‚Königskindern‘ der Ernst Rosmer geschrieben hat. Diese Musik macht warm. Aus ihr strömt das undefinierbare Fluidum, das vorhanden sein muß, um zwischen Gebenden und Empfangenden eine Brücke zu schlagen, ein gutes Einvernehmen herzustellen. Diese Brücke ist bei Humperdinck so fest und so sicher wie bei keinem deutschen Komponisten. Solche Sicherheit gibt nur gereiftes Können. Und das ist das Schöne an dieser neuen Musik, daß diesem Können auch ein Wollen entspricht, das sich nie übernimmt. Man weiß seit langem, was Humperdinck will, und wird niemals andre Ansprüche an ihn stellen, als die, die er zu erfüllen vermag. Die ‚Königskinder‘ zeigen wieder alle seine liebenswerten Eigenschaften. Humperdinck kann melodiös schreiben, ohne sonderlich original zu sein; er kann einen Gedanken fortspinnen, ihn im Sinne Wagners symphonisch über die ganze Partitur verbreiten; die wenigen geschlossenen Nummern zeigen ihn als einen Beherrscher der kleinen Form. Dabei fehlt es auch nicht an Stellen, in denen seine dramatische Begabung blitzartig hervorbricht. Ein Wunder aber ist seine Instrumentationskunst. Man spricht ja heutzutage oft geringschätzig von der Instrumentation, die jeder Musiker bald erlernen könne — aber welch ein Unterschied zwischen dem, was man gemeinhin als „glänzend instrumentiert“ bezeichnet, und der Instrumentation Humperdincks in den ‚Königskindern‘. Die echte Märchenhaftigkeit nämlich, die das Werk schließlich doch hat — die zaubert diese Instrumentation hervor und nicht das thematische Material, nicht die Volkslieder, Tänze und kleinen Humoristika, geschweige denn der schlechte Text. Die Töne der Streichinstrumente schweben und weben und sind wie in einen feinen Schleier gehüllt, und man hört ihnen zu wie der Erzählung eines Märchens.

Die Königliche Oper hatte die ‚Märchenoper‘ mit einer an dieser Stelle ungewohnten Sorgfalt behandelt. Das szenische Bild des Zauberwaldes, die schwierigen Requisiten, Kostüme und Beleuchtung: alles läßt auf einen neuen Geist schließen, der sich auch sonst jetzt in dem renovierten Knobelsdorff-Hause bemerkbar macht. Den Hauptanteil am Erfolg hat unser altes Orchester, das unter Leo Blech so

schön und hingebend spielte, als hätte es selbst die größte Freude an dem Wohlklang seines Ensembles. In den Hauptrollen der Gänsemagd und des Königssohns waren die lieblich-anmutige Lola Artôt de Padilla und der noch nicht ganz gereifte Herr Kirchhoff recht gut. Hoffmann hatte und beherrschte die anspruchsvolle Partie des Spielmanns, und die Goetze wußte mit tiefem Alt die böse Hexe zu singen. Natürlich fehlte auch nicht eine Kinderrolle, die Erna Erlenstädt anvertraut war. Mir machte sie zunächst Angst wie eine kleine Seiltänzerin, von der man befürchten muß, daß sie jeden Augenblick zur Erde fällt. Die Kleine fiel aber nicht. Dafür bekam sie denn auch ihre Belohnung in einem Applaus, um den die Erwachsenen sie beneiden konnten.

Der Knockabout / von Fritz Wittels

Der Knockabout lebt inmitten der furchtbarsten Gefahren. Für keinen von uns ist das Leben ein Spaß. Aber gegen den Knockabout haben sich Menschen und Elemente verschworen. Hinterrücks schlägt ihm einer ein Beil in den Schädel, vorne begießt ihn wer mit Petroleum und zündet ihn an, die Wände stürzen um ihn ein, eine Beule wächst ihm mit rasender Geschwindigkeit aus dem Haupt bis zur Größe eines Luftballons. Diesen Schrecknissen setzt der Knockabout den liebenswürdigsten Gleichmut entgegen. Er hat sich mit den Gefahren des Lebens abgefunden. Er kommt mit dem Beil, das im Hinterhaupt steckt, zur Rampe vorgeschlendert und fragt das Publikum bescheiden· „Haben Sie das bimörkt?" Er brennt lichterloh, aber er hat zufälligerweise einen Syphon in der Hosentasche — er geht nie aus, ohne einen Syphon und alles andre, was unbedingt notwendig ist, mitzunehmen — also langt er die Flasche hervor und löscht das Feuer im Sodawasserstrahl. Er wundert sich nicht darüber, daß ihn ein lieber Mitmensch angezündet hat. Er weiß, daß es im Leben nicht anders zugeht und sieht sich vor. Keine Spur von Sentimentalität wird an ihm gefunden. Er jammert nicht, läuft nicht zum Kadi: er wird selber mit dem Kram fertig. Sollten wir nicht vom Knockabout lernen?

Der Knockabout ist außerordentlich schäbig gekleidet. Man könnte glauben, er lebe in ärmlichen Verhältnissen. Seine Hosen sind zerrissen, zerfranzt und geflickt; vom Hut ist nur die Krämpe übrig. Diesem dürftigen Garderobenstand, dieser scheinbaren Nachlässigkeit steht aber der große Ueberfluß des Knockabout an Kleiderbürsten gegenüber, deren er mehrere Dutzend bei sich trägt. Er benutzt eine Kleiderbürste nur einmal, dann wirft er sie weg. Und da er jedes Stäubchen sofort wegputzen muß, braucht er mehr Kleiderbürsten,

als Old England in einem Jahre exportiert. Er trägt kein Hemd, aber er geht nicht ohne Manschetten aus, und wenn er den Rock ablegt, dann zeigt sich, daß er die Manschetten an einer dicken, vielgliedrigen Schiffskette befestigt hat, die ihm um den Hals hängt. Woraus hervorgeht, daß er den Manschetten das größte Gewicht beilegt, daß er sie um alles in der Welt nicht verlieren möchte, da er alles, was sonst zum Hemde gehört, anscheinend verloren hat. Oder will er uns bei unsrer philiströsen Kleidungspedanterie packen?

Der Knockabout lacht niemals. Soweit scheint er vom Ernst des Lebens überzeugt zu sein. Er merkt auch nicht, daß andre über ihn lachen, denn er ist weit von dem Gedanken entfernt, daß irgend etwas an seiner Person lächerlich sein könnte. Er ist besonders mit seiner unmöglichen Toilette zufrieden. Nicht nur, daß er sie sauber hält, er kommt auch mehrmals zur Rampe vor und zeigt die Goldborte, die von entschwundener Pracht allein noch übrig ist, und sagt mit treuherziger Versicherung: „Schöne Hosen heute Abend." Wer ist im Idealismus so stark wie der Knockabout? Schicken wir nicht den tadellosen Smoking dem Schneider mit Flüchen zurück, weil er rechts vorne beim Aermel eine kaum merkliche Falte wirft? Der Knockabout hingegen hält seine Lumpen der sorgsamsten Pflege wert, und niemand wagt ihm zu sagen, daß er sich besser anziehen soll. Sonst zeigt ihm der Knockabout, daß er dreizehn Westen übereinander auf dem Leibe und darunter den tadellosesten Frack anhat, das unerhörteste Kunstwerk von Frack, das zwischen London und Chicago erzeugt wird; denn der Knockabout ist ein Gentleman und zeigts, indem er sich lumpen läßt.

Er läßt sich auslachen und erwirbt dadurch nicht nur unsre Wertschätzung, weil wir doch nichts notwendiger brauchen als Leute, die sich ungestraft auslachen lassen, sondern er beschämt uns sogleich: indem er auf den Unsinn den Beweis folgen läßt, daß er klüger ist als wir. Er ist so ungeschickt auf dem Rade, daß er hundertmal kopfüber zu Boden stürzt, bevor er einmal sitzen bleibt. Aber dann entpuppt er sich als Kunstfahrer ohne gleichen. Das rechte Knie bleibt ihm stecken, und er zieht einen eisernen Schraubenschlüssel aus der Tasche und schraubt die Knieaxe, die leibhaftig durch die Hose hervorragt, wieder fester oder locker (wer kann das wissen?). Dann kann er wieder springen. Hat man sich klargelegt, welche Gedankenkühnheit in solcher Handlung steckt? Schau her, ich bin gar kein Mensch, ich bin eine Maschine, muß geölt und geschraubt werden. Cave, Nachbar! Ob du nicht auch eine Maschine bist in deinem Dünkel?

„Es kann dir nix geschehn!" Die Weisheit des Steinklopferhans zeigt uns der Knockabout anstatt mit Philosophemen, die wir doch nur mit Mißtrauen hören, durch die rasche Tat. Er ist allen stoischen Philosophen überlegen, er zwingt uns zu seiner Weltanschauung, und während wir sonst über jeden Zwang ärgerlich werden, versetzt uns der

Knockabout zugleich mit der magnetischen Uebertragung seiner Philosophie in große Heiterkeit. Es ist ungemein tröstlich zu sehen, wie ein Knockabout am Schädel des andern eine schwere Eisenstange zerbricht, ohne daß der andre zugrunde gehen muß. Wenn dann der Getroffene gleichmütig bemerkt: „Er hat mich berihrt", so ist das eine seelische Leistung, die den Leistungen der Märtyrer, die brennend als Pechfackel des Nero gloria in excelsis sangen, an die Seite gestellt werden kann. „Ich werde ihn auch berihren", fährt der Knockabout fort und sprengt seinen Widersacher mit einer dynamitartigen Explosion in die Luft. Es fallen ein paar Kleiderfetzen im Pulverdampf zu Boden. Bevor wir uns aber entsetzen können, fährt der in seine Bestandteile zersprengte Mann mit lauten Huppensignalen in einem alten Gipsfaß über die Bühne, als ob das Faß ein Automobil wäre. Was soll man dazu sagen? „Es kann dir nix geschehn."

Dazu kommt natürlich als Gegenstück: Alles kann geschehen. Nichts ist unmöglich. Der Knockabout hängt seinen Hut an einen unsichtbaren Nagel in der leeren Luft. Er winkt seinem Schnupftuch, das zu Boden gefallen ist, und es fliegt ihm in die Hand zurück. Die gebratenen Tauben fliegen ihm in den Mund, er kann Geld herzaubern: das sind Taschenspielersachen. Bosco ist ein alter Bekannter und der Urahn des Knockabout. Wenn man aber den vornehmen Schutzpatron aller Schwarzkünstler zitiert, dann merkt man erst, aus welcher gefährlichen Gegend der Knockabout im letzten Ende stammt. Er ist dem bösen Geiste ‚Mephistofilus' verwandt und tut nur harmlos, ohne es zu sein. Das ist ja eine böse Weisheit, die er lehrt. Er macht den Wunderglauben lächerlich, indem er zeigt, wie man mit Geistesstärke Wunder tut. Er raubt uns die Ehrfurcht vor Gott und Obrigkeit, indem er überzeugend dartut, daß es keine Gefahren auf der Welt gibt, und daß die Welt überhaupt nur ein Tollhaus sei und nichts weiter. Ungestraft verübt er die furchtbarsten Gewalttaten, er lügt uns Armut, Dummheit, Ungeschicklichkeit, desgleichen Feigheit oder Mut und Gleichgültigkeit vor. Er ist schon bei aller Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit der Lügengeist voll Blend- und Zauberwerken.

Aber er unterscheidet sich doch von dem unterdrückten Lügengeist, der in uns allen steckt, durch die kurze Dauer seiner Wirkung. Der Knockabout ist nur eine Nummer im Varietee. Er hält uns magnetisch in seinem Bann, wie der elektrische Strom den weichen Eisenkern, den er umkreist. Aber wenn der Strom geöffnet wird, dann ist der Eisenkern wieder frei vom magnetischen Einfluß. Wenn die Nummer des Knockabout vorüber ist, dann wischen wir uns die gelachten Tränen aus dem Gesicht und sind wieder ernsthafte Säugetiere. Denn es ist eine gemeinsame Eigenschaft aller Säugetiere, ernsthaft und würdevoll zu sein. Der Knockabout wird uns nicht anders machen.

Rundschau

Schultheater

In der Aula des Askanischen Gymnasiums zu Berlin haben unlängst Schüler die ‚Alkestis' des Euripides aufgeführt, in griechischer Sprache. Im Anfang unsrer dramatischen Kultur steht bedeutsam das Schuldrama, das mit Sorgfalt den Samen der alten Tradition hütete, bis neues Leben aufsprossen konnte. Ich habe von dieser Aufführung, die Professor Otto Gruppe mit Geschmack und Ernst leitete, den Eindruck gewonnen, daß die Mission des Schülertheaters vielleicht noch gar nicht so ganz erfüllt und abgetan ist, daß es noch mancherlei leisten könnte — andres freilich als zu Zeiten des Melanchthon.

Was aus dieser Aufführung, deren Sorge nicht Erfolg und Effekt, sondern Echtheit und historische Treue war, vor allem ins Auge sprang, war: wie sehr alle unsre jetzt so häufigen Theateraufführungen antiker Dramen das Bild der Antike verfälschen. Soweit man bewußt und entschlossen altes Dichtergut modernem Leben anpassen, soweit man ‚umarbeiten' will, wäre nichts dagegen zu sagen. Aber man behauptet oft genug, mit diesen unrichtigen Vorstellungen das klassische Drama der Griechen gegeben zu haben, und zieht daraus unrichtige, für die moderne Dramaturgie verhängnisvolle Folgerungen über Wesen, Wert, vorbildliche Bedeutung der antiken Tragödie. Der springende Punkt dieser Aufführung war mir die unverkürzte und unentstellte Reproduktion der Chöre: sie wurden bald von Solisten, bald vom Ensemble vorgetragen, immer von Musik begleitet und oft die wundervolle Eigenmusik der Griechenworte zu wirklichem Gesange steigernd. Die verlorene antike Musik war sehr glücklich und würdig durch Händelsche und Glucksche Motive ersetzt. Da wurde nun unmittelbar fühlbar, was Erkenntnis dem Verstande stets gezeigt: daß der Chor den eigentlichen Lebensnerv, das Grundwesen der griechischen Bühnendichtung bildet; er ist (wenn auch die Chorführer im Dialog zuweilen als ‚Vertraute' des Helden mitagieren) der unmittelbare Gefühlsträger des Dichters, sein direkter Kontakt mit dem Publikum, er ist das mächtige Band, mit dem der Dichter Solisten und zuschauendes Volk zu einer Kultgemeinde zusammenbindet, die sein Weihespiel aufnehmen soll. Auch wo nicht, wie in der ‚Alkestis' und in der Mehrzahl der erhaltenen antiken Dramen, der Chor schon quantitativ das Stück beherrscht, bleibt er das tonangebende Element, das mit seiner sakralen Lyrik die dramenähnlichen Dialoge durchfärbt, sie durchaus nie zu eigentlich menschendarstellerischer Art gedeihen läßt. Was sich so darstellt, ist etwas dem neuen germanischen Drama völlig Unvergleichliches; es ist ein religiöses Festspiel und wird uns vielleicht, da die griechische Religion nicht mehr die unsre ist, weniger unmittelbar erschüttern, denn als schönes Stück Altertum fesseln. Aber dies und kein andres ist jedenfalls das Drama, das einst das Volk von Athen sich erschuf.

Soviel von den Chören. An den Solisten konnte man etwas ganz andres studieren: was nämlich das Wesen schauspielkünstlerischer Begabung sei. Wie in jeder aus nur durchschnittsgutem, gebildetem Menschenmaterial mit Ernst geformten Dilettanten-Aufführung waren drei Rassen Spieler zu unterscheiden: die amusischen, die geschickten und die begabten. Die amusischen, das heißt: in unserm Fall die unmimischen Naturen sagen mit gutem Willen Erlerntes auf und bringen niemals das sinnliche, klangliche und optische Element ihres Parts in Uebereinstimmung mit dem intellektuellen, der ‚Bedeutung'. Das sind Leute ohne Körpergefühl: sie werden später den fühllosen, schauspielerischen Wirkungen unzugänglichen Teil unsers Theaterpublikums ausmachen. Die Geschickten sind Leute, die viel und mit Erfolg Theater gesehen haben. Sie bringen in Bewegung und Ton Verkörperungen des Ideellen bei, aber nach konventionellem Schema, nach dem Durchschnitt gewisser Theatereindrücke und deshalb nur ganz Ungefähres, nichts, was das Individuelle, Einzige der Rolle, der Situation deckte. Das sind Leute, die gutes empfängliches Publikum bilden, die aber — und das ist der wichtigste Punkt — fälschlich sehr oft für aktive Theatertalente gehalten werden. Um einer gewissen Einfühlungsleichtigkeit und ungenierten Beweglichkeit willen, die doch noch ohne alle schöpferische, künstlerische Zutat ist. Der große Mittelstand des Schauspielergewerbes ist tatsächlich von dieser Art: ist nur bewegliches Publikum und bleibt deshalb im Konventionellen, Erlernten, Unschöpferischen. Die wirklichen Schauspieler aber, die einem Menschen und einem Augenblick seinen einzigen und unverwechselbaren Ton geben, die uns mit dem bereichern können, was die Geschickten (Ferdinand Bonn ist so gut ein Geschickter wie der weit sympathischere junge Mann, der neulich den Admet spielte!) nur nachahmen — die Begabten, sie waren auch vertreten; und zwar durch die Darsteller der treuen Alkestis, die für den Gatten in den Tod geht, und des göttlichen Naturburschen Herakles, der sie dem Tode wieder abnimmt. Ich will damit beileibe nicht sagen, daß diese jungen Leute nun Schauspieler werden sollen oder auch nur können; da käme es doch erst sehr auf die Quantität ihrer Begabung an. Aber sie hatten jedenfalls in irgend einem Grade teil an der Gabe, die ganz persönlichen Mittel ihrer Stimme und ihrer Gesten umzusetzen zu Zeichen einer gedichteten Gestalt — und das ist die Gabe unkonventioneller, schöpferischer Schauspielkunst. Auf diese Weise entstand ein echter, menschlich herzhafter Eindruck aus dem lieblichen Idyllengedicht, das hier die Weihegesänge des Chors zentralisiert. Von diesem Gedicht und der Hofmannsthalischen Umdichtung (die im ‚Hesperus' erschienen ist) mag später einmal die Rede sein.

Julius Bab

Reinhardt und Bonn

Reinhardt hatte den traurigen Mut, im Deutschen Theater Herrn Ferdinand Bonn als Shylock auftreten zu lassen und damit die Umwandlung des ‚Kaufmann von Venedig' in ein Racheballett zu dulden. Herr Bonn führte sich, um Steigerungen zu ermöglichen, mit einem gemütlichen Entreetanz ein: er kam, auf eine Krücke

gestützt, angehumpelt, zögerte, trippelte weiter, plumpste hin und mauschelte bayrisch. Er erreichte damit, was er wollte: das Publikum prustete vor Behagen. Das ermutigte den Mann. Als er an die Stelle kam: „Hat nicht ein Jude Augen?", hielt er seine Zeit für gekommen. Er schwang seine Krücke, stieß sie dröhnend auf den Boden, ließ sie über seinem Kopfe kreisen, erhob sie zum Schlage, stampfte mit dem Fuße, schüttelte die Faust, schnob, schnaufte, zischte, röchelte, brüllte — kurz: schuhplattlerte einen Mohikanertanz. Dann erlistete er sich einen Abgang, indem er mehrere Stufen hinaufpolterte, als ob er die Szene verlassen wollte — und der dröhnende Applaus der Galeriemenschheit, die aber zum großen Teil im Parkett saß, belohnte ihn für Schweiß und Müh. Hierdurch dreist geworden, verstümmelte er die Szene mit Tubal und sparte seine Muskelkraft für die Gerichtsszene (nicht ohne vorher etwas wie: „Der Deubel soll sie holen!" eingelegt zu haben). Hei, wie turnte er sich hier seine edlen Eingeweide aus dem Leibe! Er raste, taumelte, sprang nach hinten, schäumte den Dogen an, war mit einem Satz an der Rampe und fauchte ins Parkett. Herr Bonn gab einen Athleten, der auf seinem Engagement bestand. Aber für die seelischen Erregungen eines solchen Kraftmenschen sind Shakespeares Worte natürlich nicht im mindesten ausreichend. Herr Bonn war denn auch fähig, diesem Mangel abzuhelfen. Auf Porzias Satz: „Es wär' doch gut, Ihr tätet das aus Menschenliebe" hat Shylock zu antworten: „Ich kanns nicht finden, 's ist nicht in dem Schein". Herr Bonn heulte vorher dreimal wie ein Besessener: „Menschenliebe! Menschenliebe! Menschenliebe!" Als das Pfund Fleisch ausgeschnitten werden sollte, sprang dieser Shylock zähnefletschend wie ein Tiger auf sein Opfer zu. Als ihm das Christentum aufgelegt wurde, schmiß er sich drei Stufen herunter, daß man die Knochen knacken hörte. Auch dafür blieb der Dank des Pöbels nicht aus.

Ich habe mir nicht die Mühe gemacht, die Schmierenmanieren des Herrn Bonn an den Pranger zu stellen, um den bedauernswerten Kulissenreißer selbst, sondern um Reinhardt zu treffen. Wie konnte dieser Künstler diesem Komödianten zusehen, ohne ihn aus dem Tempel zu jagen! Es war ein schmerzlicher Abend. Denn Herr Bonn war nur das krasseste Symptom für den Verfall der ganzen Vorstellung. Das Orchester dudelte drauf los, wie es ihm gefiel. Die Darsteller grinsten und kalberten, als ob sie unter sich wären. Und wo sind die herrlichen Dekorationen von Orlik geblieben? Ist man zu träge, sie aufzubauen? Jedenfalls begnügt man sich mit der beleidigend kindischen Ausstattung des Münchener Künstlertheaters. Ich weiß auch, daß man den ‚Faust' jetzt nicht mehr zwischen den Rollerschen Dekorationen, sondern zwischen zusammengeschobenen Trümmern der Erlerschen Inszenierung abhaspelt. Diesen Grad künstlerischer Gewissenlosigkeit hätte man in Reinhardts Theater niemals anzutreffen erwartet. Statt den Einflüsterungen münchener Theaterdilettanten und allzu geschäftskundiger Dramaturgen nachzugeben und seine Kraft in Volksfestspielen und Gastspiel-

humbug zu zersplittern, hat Reinhardt die Pflicht, für seine Stammbühne zu sorgen. Er säubere diese vor allem von Herrn Bonn und stelle einen fähigen Abendregisseur an, der in den gewöhnlichen, von der Kritik leider selten beachteten Vorstellungen Disziplin hält. Herbert Jhering

Eine künstlerische Fehme

Es ist nicht blos Herbert Jhering aufgefallen, daß Theatervorstellungen nach der Premiere verkommen, und es ist nicht blos in Reinhardts Theatern der Fall. Als ich das letzte Mal im Lessingtheater ‚Hanneles Himmelfahrt‘ sah, ging irgend ein Darsteller aus dem schönsten Schlesisch plötzlich in ein noch schöneres Schillerisch über: „Und unten brauste fürchterlich der Schächen!“ dröhnte es aus einem Munde, der eben „Ju, ju, ju, nee, nee, nee“ gestammelt hatte und es gleich wieder tat. Das ist eine einzelne Frechheit, die Strafe einträgt. Schlimmer, weil kaum faßbar, ist es, daß heute in unsern besten Theatern nach einer Anzahl von Wiederholungen fast über das ganze Ensemble Unlust oder eine unangebrachte Lustigkeit kommt, die die Gesamtwirkung von Abend zu Abend mehr zerstört. Wenn unsereiner sich für eine Aufführung begeistert und dadurch ein Publikum für diese Aufführung geworben hat, so erlebt er es jedes Mal, daß der und jener sich über den unerklärlichen Widerspruch zwischen seinem und des Kritikers Eindruck beschwert. Bei einer Prüfung hat sich noch immer ergeben, daß die Aufführung allerdings nicht wiederzuerkennen ist. Von der Premierenbesetzung ist wenig übrig geblieben, und das hat sich auch erschreckend verändert. Seit zehn Jahren ‚geißle‘ ich diesen Uebelstand. Vergebens.

Jetzt hat der Uebelstand sogar einen Schauspieler, der durch die Pflichtvergessenheit seiner Kollegen sich belästigt und die Kunst geschädigt fühlt, zu einem Protest getrieben. Friedrich Kayßler (als Mitglied der Gesellschaft für Bühnenkunst) verlangt ‚eine künstlerische Fehme‘, die die ärgsten, auf dem Buchstabenwege nicht nachweisbaren, Theaterunsitten bekämpft und bestraft. Wie jeder, so will auch dieser Idealist zuviel auf einmal bessern. Anerkannte und gewürdigte Kunstelemente sollen dem öffentlichen Kunstleben nicht willkürlich vorenthalten werden dürfen. Leicht gesagt. Ein Schauspieler ist allen Direktoren zwanzigtausend Mark wert, fordert aber vierzigtausend. Er wird sie knauserig, sie werden ihn größenwahnsinnig nennen, und keiner wird sich einem Fehmspruch unterwerfen. Weiter sollen Fälle festgenagelt werden, wo private Motive statt künstlerischer vorwalten. Wer kann in eines andern Herz sehen, und wie oft sind beide Arten von Motiven unentwirrbar miteinander verquickt! Damit ist es auch nichts. Ausführbar und höchst willkommen ist einzig die Anregung, keine Vorstellung mehr verfallen zu lassen. Wie dieser Verfall zu verhindern ist, mögen die Direktoren mit den Schauspielern und die Schauspieler unter sich ausmachen. Jedenfalls ist es der erste Schritt zur Besserung, daß die Empörung nicht mehr auf Publikum und Kritik beschränkt ist, sondern endlich auch die oder wenigstens einen Schauspieler erfaßt hat. S. J.

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 222 083.

Verfahren zur Erhellung von Räumen bei Lichtbildervorführungen, dadurch gekennzeichnet, daß von der Projektionslichtquelle außerhalb des für die Projektion benutzten Hauptstrahlenbündels liegende Lichtstrahlen abgeleitet und zur Beleuchtung benutzt werden.

Julius Strathus, Hamburg.
14. 5. 10.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

12. 1. Fred Indeweld: Die Probe, Lustspiel. Mainz, Neues Theater.

14. 1. Martin Langen: Don Juan, Fünfaktiges Trauerspiel, Cöln, Schauspielhaus.

17. 1. Ernst Albert: Die Erbtante, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Friedrich Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Selma Erdmann-Jesnitzer: Was Liebe kann, Dreiaktiges Schauspiel. Bremen, Stadttheater.

19. 1. Otto Bertel: Die Waldschnepfe, Vieraktiges Drama. Mannheim, Hoftheater.

Eduard Stucken: Lanval, Vieraktiges Drama. Wien, Burgtheater.

2) von übersetzten Dramen

Georges Feydeau und Veber-Abric: Pariser Menu, Drei Gänge. Berlin, Residenztheater.

Nancey und Armont: Hippolyts Abenteuer. Dreiaktiger Schwank. Berlin, Trianontheater.

3. in fremden Sprachen

A. Butti: Die beiden Rivalen, Ein Akt. Genua, Teatro Margherita.

Giorgeri-Contri: Das Los des Spieles, Dreiaktiges Drama. Genua, Teatro Margherita.

Adrian Gual: Das Geheimnis des Schmerzes, Dreiaktiges Schauspiel. Mailand, Filodrammatici.

Georges Porto-Riche: Der alte Mann, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Renaissance.

Archito Valente: Die Grenze der Macht, Dreiaktiges Drama. Rom, Teatro Constanzi.

Neue Bücher

Ernst Schur: Der Dichter und das Theater. Berlin, Hans Bondy. 151 S. M. 2,—.

Dramen

Gerhart Hauptmann: Die Ratten, Fünfaktige Berliner Tragikomödie. Berlin, S. Fischer. 212 S.

Emil Ludwig: Atalanta, Einaktige tragische Dichtung. Ariadne auf Naxos, Ein Ballett. Berlin, Oesterheld & Co. 119 S.

Gaudenz von Plata: Nicklaus von Flugi, Fünfaktiges Drama. Zürich, Schultheß & Co. 141 S.

Zeitschriftenschau

Erich Koehrer: Bühnenparlament. Theater II, 9.

Adolph Kohut: Roderich Benedix. Deutsche Bühne III, 1.

Jacob Minor: Zwei äußere Zeugnisse zu Schillers Leben und Werken. Beilage zur Vossischen Zeitung 1, 2.

Kurt von Oerthel: Theaterpseudonyme. Theater II, 9.

Gustav Werner Peters: Der Künstler und Philosoph George Bernard Shaw. Deutsche Bühne III, 1.

Ulla Wolff-Frank: Raphael Loewenfeld. Deutsche Bühne III, 1.

Engagements

Dessau (Kristallpalasttheater): Else Röhrig-Schönau, Sommer 1911.

Erfurt (Stadttheater): Editha Hopp.

Essen (Stadttheater): Walter Brandt 1911/13.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Albert Kehm.

Hamburg (Thaliatheater): Margarete Rupricht 1911/16.

Hamburg-Altona (Schillertheater): Josef Liszewski, Sommer 1911.

Hannover (Hoftheater): Ludolf Bodmer 1911/16.

Hildesheim (Stadttheater): Bella Tuma, Ernst Willert.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater): Nicolas Marquis 1910/11.

Mannheim (Hoftheater): Otto Schmöle 1911/14.

Nürnberg-Fürth (Stadttheater): Karl Rudow 1911/13.

Posen (Stadttheater): Michael Rasta 1911/13.

Preßburg (Stadttheater): Curt Huppel, Sommer 1911.

Salzburg (Stadttheater): Curt Huppel 1911/12.

Nachrichten

Als Intendant des braunschweiger Hoftheaters ist der frühere koburg-gothaische Intendant Egbert von Frankenberg und Ludwigsdorf berufen worden.

Zum Direktor des hamburger Stadttheaters ist als Nachfolger Max Bachurs der Oberregisseur der leipziger Oper, Hans Loewenfeld, ernannt worden.

Die Presse

1. Paul Gavault: Das kleine Chocoladenmädchen, Lustspiel in vier Akten. Neues Schauspielhaus.

2. Georges Feydeau und Veber-Abric: Pariser Menu, Drei Gänge. Residenztheater.

3. Nancey und Armont: Hippolytes Abenteuer, Schwank in drei Akten. Trianontheater.

Berliner Tageblatt

1. Ein munterer Faschingsscherz.

2. Ein recht schmackhaftes Diner. Die Gerichte sind vor allem abwechslungsreich.

3. Der Schwank ist sehr schlecht und witzlos gemacht.

Börsencourier

1. Braver, alter Benedixstil. Es lag eine Art theatergeschichtlicher Atmosphäre über der Komödie.

2. Das Menu umfaßte nur drei Gänge, aber es war eben nicht für Gourmands, sondern für Gourmets zusammengestellt.

3. Im großen Ganzen ist ein witziger Einfall mit sehr reichlichen Einzeleinfällen durchgeführt worden.

Morgenpost

1. Das alles war schon da. Der Humor liegt eben im Drum und Dran, in der heitern Lebenslust, die das Stück erfüllt.

2. In Summa: Es hat ganz gut geschmeckt. Und man braucht ja nicht immer gleich satt zu werden.

3. Ein wirbliger Schwank.

Lokalanzeiger

1. Das alles mutet gewiß recht bekannt an, und der Verfasser erschwert seinem Publikum mit bewundernswerter Konsequenz jegliche Ueberraschung.

2. Es gab einen großen Lacherfolg, und von den drei Stückchen erwiesen sich zwei als richtige Schlager.

3. Es ist wohl das Tollste, was in den letzten Jahren auf die Bühne gebracht wurde, eine Kette von Unmöglichkeiten und Uebertreibungen.

Vossische Zeitung

1. Wenn man dem Stück noch nachträglich den Weg zum glücklichen Schluß verkürzen und seinen Gang erleichtern wollte, so wird es den Gemütern durchaus genügen, die einer gefälligen und freundlich gebotenen Erholung bedürfen.

2. Ein flüchtiges Vorgericht, ein schmackhafter Braten und ein leckeres Dessert — ein bekömmliches kleines Mahl.

3. Die Neuheit hat zwei Akte, deren glücklichste Wendungen an die goldenen Tage des pariser Schwanks erinnern.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne

VII. Jahrgang / Nummer 5

2. Februar 1911

Hardens Köpfe / von Willi Handl

Für den Geist, der gern den sachlichen Zusammenhängen im Leben nachdenkt, muß Hardens Erscheinung ein unheimliches Rätsel sein. Da ist eine Macht, unbezweifelbar und unumstößlich, aber nicht anders beglaubigt als durch sich selbst. Ein persönlicher Wille, der unter sich keinen Grund und hinter sich keine Stütze hat, und dennoch, gleich historisch gewordenen Gewalten, tiefe Wirkung ringsumher schafft. In seiner Gegenwart, in den Räumen seines Hauses, mags einen schon wie ein Schauer anwehen bei dem Gedanken, daß hier Ereignisse von stärkstem Schall ausgehoben und gelenkt worden sind. Von einem Einzelnen ohne Amt, ohne Legitimation, ohne Herkunft. Ein Kopf, eine Hand, eine Feder: und eine Macht, gleich der mancher Könige. Unheimlich ist es, gegen alle erlaubte Auffassung geschichtlicher Dinge, entschieden ein historischer Ausnahmefall.

Indessen: mit dieser Feststellung begnüge sich, wer kann. Wer aber Geschichtliches geschichtlich fassen will, darf alles eher gelten lassen als das absolut Vereinzelte. Und wenn sich für die gesellschaftliche und politische Macht, die einfach Maximilian Harden heißt, kaum ein Beispiel im Vergangenen findet, so mag sie als ein Beispiel für Kommendes erklärt werden. Denn wir alle erhoffen doch die Zeit, da Geist und Mut und der Angriff eines starken Willens, wessen er auch immer sei, mit gleichem Recht unter die Geschichte bildenden Gewalten treten. Vielleicht ist diese Zeit schon nahe; vielleicht kündet sie sich in dem einen Manne an. Das wäre ein Versuch, ihn zu erklären, ein Weg, aus den allgemeinen Bedingungen der Gegenwart zur Art und Bedeutung seiner Persönlichkeit zu kommen.

Da ist — seit wie langer Zeit wiederum? — einer, der sein Leben selbst geschaffen hat; ohne einen andern zu brauchen oder auch nur zuzulassen. Sein Leben ist das klarste, konzentrierteste, meistbedeutende unter seinen Werken. Es schließt sich, fest und ruhevoll wie ein Kristall, um den Ansatz seines rein persönlichen Willens. Einzig dieser Wille ist es, der alles Material seiner geistigen Erscheinung anzieht, formt und gliedert: Wille zur persönlichen Wirkung, wenn es den

Tatsachen der Geschichte gilt; Wille zur sachlichen Durchdringung, wenn er die Persönlichkeiten der Zeit in seinen Bereich nimmt. Dem Gang der Ereignisse gegenüber meist starr und hart bis zur tragischen Machtbegierde, löst er sich vor bestimmten Menschenbildern oft in eine seltsame Zweiheit: die Sehnsucht des Durchschauenden, zu bewundern, und der Trotz des Hingerissenen, dennoch abseits und undurchdringlich zu bleiben, stehen dann schwer vereinbar gegeneinander. Aber zwischen den gesonderten Erkenntniskeimen, die in jenen Verschiedenheiten des Willens ruhen, trägt der Verstand aus unabsehbaren Reichtümern des Wissens das Material so zweckvoll, so wesenhaft und bedeutsam herbei, daß das Bild, trotz den beiden wohl erkennbaren Zentren, dennoch zur übersichtlichen Einheit aus Licht und Schatten gerät.

Vor kurzem ist (bei Erich Reiß in Berlin) sein Buch ‚Köpfe‘ erschienen. Darin gibt er solche Menschenbilder, aus großer Liebe und kühler Unnahbarkeit bedeutend aufgebaut. Es sind Bilder von politischen Menschen und von Menschen der Kunst. In mancherlei Art wirkt nun die Verschiedenheit jener beiden Ausgangspunkte auch auf diese Zeichnungen ein. Bei flüchtigem Anschauen mögen sie wohl, in der doppelten Helle umfassender Sachlichkeit und stilistischen Glanzes, wie unter ganz gleichartiger Beleuchtung erscheinen. Dem eindringenden Blick wird erst der Punkt sichtbar, an dem, gleichsam mit dunklerm Stift, jener andre Wille eingesetzt hat: der Wille, sich zu bewahren und nicht über die Grenzen der persönlichen Freiheit hinweg mitzugehen.

So zeigen sich insbesondere die Köpfe aus der politischen Geschichte, die in dem Buche gestaltet erscheinen. Voraussetzung ist, wie bei jedem bewußt gegebenen Kunstwerk, daß ein Subjekt subjektiv gesehene Formen schafft; die hohle Täuschung einer Objektivität, die als absolut gelten will, ist durch ein Betonen persönlicher Erfahrungen und Standpunkte freimütig abgewehrt. Aber gerade dieser persönlich formende Griff vermag in seiner höchst mannigfaltigen Art des Ansatzes, Durchdringens, Aufbauens und Ausschmückens eine ungemeine Lebendigkeit im Ausdruck herzuzaubern. Diese vorsichtige und vielseitige Subjektivität geht natürlich nicht irgend einen schnurgeraden Weg, dem etwa bestimmte Tendenzen gesteckt wären; und ebensowenig stört irgend ein hilfloses Umspringen von der impressionistischen Art, die Aeußerliches für Wichtigstes nimmt und über das Bestaunen des eigenen unverantwortlichen Eindrucks nicht wegkommt. Hier ist der ernste, künstlerisch große Versuch unternommen, auch das Ergebnis subjektiver Betrachtung mit seinen geringsten Zügen noch zu der großen Kontur auszugestalten, die sich, für unser aller Begreifen faßbar, in den Hintergrund der Zeitgeschichte einpaßt. Von Bismarck vor allem gilt das, der uns hier nicht weniger grandios, aber im innersten Wesen viel weicher, zarter, dem Künstlermenschen verwandt, entgegentritt. Von Wilhelm dem Ersten auch, dessen schlichte, unfeierliche

Größe hier zum ersten Mal ohne jedes Pathos der Verhimmelung in ihrer wirklich königlichen Bedeutung abgewogen erscheint.

In andern Bildern wiederum ist die Wärme einer besondern persönlichen Anhänglichkeit wohltuend zu verspüren, und sie überflutet die Strenge des Urteils derart, daß die Zeichnung bis in ihre Schatten hinein noch herzlich und gütig erscheint. So bei Johanna Bismarck; nichts Großes oder Erschütterndes wird von ihr ausgesagt, und dennoch erscheint sie als die edelste und wertvollste, als die einzig würdige Gefährtin des Einzigen, dem sie das Leben beigesellt hat. Am innigsten strahlt jene Wärme um Fritz von Holstein, der hier im Grunde eigentlich als ein schrulliges, von ewig unbefriedigtem Ehrgeiz geplagtes Männchen verzeichnet steht, aber so voll Rechtschaffenheit und Arbeitsdrang, so kundig und kräftig auf seinem eigensten Gebiet, daß der kleine Zug mit dem größern, der äußerliche mit dem tiefern zur Harmonie eines ganz verinnerlichten Bildes von ergreifender Kraft und rührender Intimität zusammenschmilzt. Die Figur Holsteins gibt, mit der Liebe betrachtet, die sie augenscheinlich geschaffen hat, wunderbare Aufschlüsse über den deutschen Mann, den deutschen Arbeitsmenschen, den deutschen Beamtentypus, den deutschen Starrkopf und Sonderling. Ein Portrait von außerordentlich nationaler Bedeutung schon darum, weil es kein Vorbild, sondern ein Abbild für die Millionen sein kann, die insgesamt das Beste und Eigentlichste der deutschen Gegenwart darzustellen haben. Hier erscheint der wahre Preuße, nicht als ein großes Ideal gefordert und nicht als eine zeitfremde Unmöglichkeit verspottet, sondern als ein persönliches Erlebnis mit aller Innigkeit persönlichen Erlebens wiedergegeben; und erscheint in seiner Enge so groß und stark und gut, daß allen, die deutsches Wesen liebhaben und stark sehen möchten, dabei warm wird.

Das auffallendste Gegenstück hierzu ist vielleicht das Profil Waldersees, der hier als ein wetterwendischer Fuchs und politischer Komödiant gezeigt wird, als einer, der nie etwas andres dargestellt hat als seine eben taugliche Rolle, und dies nur allzu bewußt. Merkwürdig genug ist es, wie gerade in diesem Stück aus der gegenwärtigen Politik das Problem des Schauspielers gestreift wird, während in den Portraits der großen Theatermenschen von Beruf immer nur die einheitliche und selbsttätige Natur gesucht und die Kunst des Andersseins fast geflissentlich übersehen wird. Drei wunderbare Schauspieler schildert das Buch: Mitterwurzer, Matkowsky und die Wolter. Und alle drei treten wie elementare Gewalten einher, die mit irdischem Maße kaum mehr zu messen wären. Mitterwurzer als der urlebendige hundertgestaltige Erdgeist; Matkowsky als der sieghaft jauchzende Sturm unbezähmbaren Temperamentes; die Wolter als die große dunkle Flamme totbringender Leidenschaft. Mit mächtigen, weithin leuchtenden Strichen sind diese Freskobilder an die Oberfläche der Gegenwart hin-

gemalt, mit der ausgesprochenen Bestimmung, aus dem Jetzt weithin ins Zeitlose zu strahlen. Hier wird die Kunst der Schilderung fast ausschließlich von dem Triebe, zu bewundern, genährt. Die kühlere Erwägung, die unter den Perspektiven des Allzumenschlichen die beschränkenden Maße setzt und die lichtlosen Stellen hinwischt, ist hier bis auf schüchterne Ansätze zurückgedrängt. Noch bei den Männern andrer Künste, bei Boecklin, Lenbach, Ibsen, Zola erhebt sie deutlich genug ihre helle und harte Stimme. Hier aber, gerade bei den großen Schauspielern, die aus freiestem Instinkt heraus immer nur sich selber dargebracht haben, wird sie still und klein vor den Tönen überwältigter Verehrung. Und was in dem ganzen Buche schon mit wechselnder Stärke zu spüren war, wird hier an den Bildern der großen Menschendarsteller unzweifelhaft klar: daß alles dies von einem sehnsüchtigen Idealisten geschrieben ist; von einem, den der übermächtige Verstand wohl immer wieder zur Kritik, zur auflösenden Schärfe, ja zu den Bitternissen bösartigen Hohns zurückreißt, den aber seine Lust, zu glauben und zu verehren, dann umso höher emportreibt, wenn sie sich vor einer Größe, die scheinbar keinem nahen Zweck und keiner weltlichen Bindung mehr untertan ist, frei gehen lassen kann.

Konzert / von Peter Altenberg

Du kamst aus dem Konzert, erfüllt von Liedern und den Liedertexten, die von Dichtern waren wie Stefan George, Richard Dehmel, Jacobsen, dem verstorbenen Dänen, der Musik in Worten machte.

Du warst schön und prächtig, gelb und gold war Dein Gewand, und Deine geliebten Augen blickten noch in Fernen, aus denen sie eben kamen. Ein Zwerg, ein Wurm, ein gekrümmtes, armseliges Reptil erschien ich Dir, ans Irdische Dich feig gemahnend, die Du aus hehren Fernen kamst, und meiner Liebe allzu gewohnte Seufzer verhallten in Tönen Deiner neuen Musikwelten.

Ich starb dahin vor Eifersucht auf das Konzert, und auf alles, was drum herum und dran hängt an Ablenkungen selbstverständlicher Art einer fanatisch geliebten Seele —. Ich starb dahin.

Du aber blicktest, gelb und goldig war Dein romantisches Gewand, in Fernen, aus denen Du soeben kamst, gleichsam von einer langen, langen, langen Reise —. Wo warst Du, Frau?!?

Da senkte ich den Blick, der zuerst böse starrte, und ich ergab mich in das Schicksal — — —.

Du sagtest schlicht: „Es war sehr schön; man hat sehr viel gelernt; man blickte jedenfalls in Welten, die bisher verschlossen waren —."

Da saß ich denn da und getraute mich nicht mehr, Deine geliebten Hände zu berühren wie eh und je —.

Und Du sagtest: „Was haben Sie?!?" Und ich sagte: „Nichts — — —."

Der Rosenkavalier

Wenn sechs Kerle wie Hofmannsthal, Reinhardt, Roller, Schuch, Seebach und Strauß sich eine ganze Weile plagen und selbst am Ende Bravo sagen, dann — dann brauchte es noch immer nicht was Rechtes geworden zu sein. Sie könnten sich etwa viel zu viel geplagt haben. Aber wer den ‚Rosenkavalier' in Dresden gesehen hat, der weiß, daß da eine musikdramatische Bühnentotalität entstanden ist, die kunstgöttliche Gnade in seltenem Maße gesegnet hat, und zu der man wallfahrten sollte, weil diese Reinheit und Schönheit, diese Reife und diese Schwerlosigkeit, diese Einheitlichkeit und Geschlossenheit nicht wieder erreicht werden wird. Darum wäre es auch Unrecht, einen von den Sechsen auf Kosten eines andern oder andrer hervorzuheben. Der Einklang ist hier alles, und der Geringste der Sechs ist für diesen Einklang so wichtig wie der Größte.

Im Anfang war das Wort. Hofmannsthal hat mit der leichtesten Hand, die immer die Hand des freiwillig dienenden Künstlers bleibt und niemals die Hand des beauftragten Librettisten wird, eine ‚Komödie für Musik' geschrieben. Stil und Ton, Inhalt und Kolorit stellen diese Komödie ungefähr zwischen den ‚Abenteurer und die Sängerin' und ‚Cristinas Heimreise', deren Bedeutung sie gar nicht erreichen will. Der Zusatz: ‚für Musik' kündigt schon an, daß auf die Würden einer selbständigen Dichtung verzichtet wird. Diese Entsagungsfähigkeit, von der nicht gut anzunehmen ist, daß Impotenz sie erzwungen hat, sollte Nachahmung finden. Unsre Opernliteratur könnte aufblühen. Es fehlt uns nicht an begabten Opernkomponisten: es fehlt diesen an ebenbürtigen literarischen Helfern. Schillings etwa ist noch immer an seinen Büchern gescheitert. Hofmannsthal also fühlt sich stark genug, den Bannfluch Stefan Georges und der Kleinsten von den Seinen zu ertragen, die Straußens Genossen des Hochverrats zeihen. Wie töricht! Es gibt kein künstlerisches Genre, das einen Mann erniedrigt; es gibt nur Männer, die . . . Hofmannsthal war ein schlechter Kunsttheoretiker, als er Strauß erlaubte, seine atmende und gradgewachsene ‚Elektra' lange nach der Entstehung mit Haut und Haaren zu vertonen; aber er war kein schlechter Künstler, als er für Strauß den ‚Rosenkavalier' verfaßte.

Das Wien Maria Theresias wird lebendig. Der Jargon der Zeit ist mit allen Finessen nachgebildet, und diese teils zu altertümelnd, teils zu prosaisch klingende Sprache hat Hofmannsthal dadurch komponierbar gemacht, daß er sie in freie Rhythmen gegliedert hat. Der

Charakter der Zeit ist nicht minder getroffen. Wie im Rokoko immer der Zartheit die Derbheit, dem Seufzer die Zote, dem Nymphlein der Faun nah benachbart ist, so stehen auch in diesem wienerischen Rokoko grobe Elemente neben den feinsten, drastische neben den innigsten, und was heiter aussieht, ist eigentlich traurig und umgekehrt. Hier ist die wahre Tragikomödie. Dieses gehetzte und hetzende Treiben, dieses Durcheinander von keimenden Gefühlen und Resignationsstimmungen, von wildem Zorn und derbem Gelächter, von Leichtsinn und Schwerblütigkeit, von Habgier und Liebe, von abgezirkeltem Zeremoniell und lasterhafter Zügellosigkeit, von beruhigtem Alter und unschuldiger Jugend und lüsternem Alter und Treibhausjugend, dieses Getümmel von Intriganten und Tenören, von Aristokratie und Gesinde, diese Abwechslung von geräuschvollen Empfängen und intimen Zärtlichkeiten und wieder von jauchzender Lust und wühlendem Schmerz und lächelnder oder elegischer Lösung des Schmerzes: das ist ein Abbild des Lebens, das ist, wie Hofmannsthal es früher einmal genannt hat, das kleine Welttheater. Das alles ist mit einer maëstria gemacht, die man als Kenner artistischer Absichten und Wirkungen bestaunen würde, wenn man nicht als einfacher Mitmensch so tief ergriffen wäre. Ich spreche nicht von der Musik, weil es nicht meines Amtes ist; aber was ich hier zum Ruhm des Werkes sage, gilt erst, nachdem Hofmannsthals ungewöhnlich geglückte Vorarbeit von Strauß volles Leben, Reichtum, Duft und Seele empfangen hat.

Die sogenannte Handlung? Der Rosenkavalier ist der siebzehnjährige Graf Oktavian Rofrano, der dem Fräulein Sophie von Faninal die silberne Werbe- und Verlobungsrose des alternden Barons Ochs von Lerchenau überbringen soll. Es gibt zwischen diesen beiden jungen Menschen Liebe auf den ersten Blick, die glücklich endet, weil Rofrano die Sophie dem grauen Trottel und sich selber einer reifen Feldmarschallin zu entwinden weiß. Diese Vorgänge, die Vermummungen und Belauschungen und Verwicklungen und Zweikämpfe und Zaubereien theatergemäß machen, sind nicht etwa blos spaßhaft. Wenn der Lerchenauer, der es auf die Mitgift seiner kleinen Base Sophie abgesehen hat und zugleich der Schürze des verkleideten Rosenkavaliers nachjagt, zum Schluß um alles betrogen ist, dann steht ein armseliges Menschenkind da, mit dem man, trotz seiner Scheußlichkeit, Mitleid hat. Das ist ein Augenblick. Was aber durch das ganze Stück geht und tönt und trauert und uns Tränen kostet, weil es sich selbst die Tränen tapfer verbeißt, das ist die Einsicht der Feldmarschallin in das Los der Frau, der die Haut früher welkt als das Herz. Ihre gefaßte

Wehmut untermalt die Fröhlichkeit des Textes und der Partitur dunkel, aber nicht zu dunkel. Vielleicht ahnt die Feldmarschallin mit tröstlicher Genugtuung, was wir wissen: daß Oktavian nicht vom Stamm des Cherubin ist, der seinem Bärbchen treu bleiben wird, sondern vom Stamm des Faublas, der seiner Sophie schon während der Flitterwochen untreu werden, und dessen Amouren ein andrer Louvet de Couvray bedichten wird. Welch ein Dickhäuter muß einer sein, um vom Reiz dieser Fabel und ihrer sublimen musikalischen Verschlingungen, Abzweigungen, Durchleuchtungen und Ausdeutungen nicht berührt zu werden! Wie verkümmert muß ein Organismus sein, der bei diesem Schmaus aller Sinne stumpf bleibt und sich langweilt!

Denn selbst wenn das Ohr zu hungern hätte: ein empfängliches Auge kann sich den ganzen Abend nicht satt sehen. Roller hat den Inhalt und die Stimmung des Werkes in drei zeitechte und kunstkostbare Bühnenbilder gefaßt, der Graf Seebach hat in diese Bilder ein Ensemble von blühenden Stimmen gestellt, und Reinhardt hat den Besitzern dieser Stimmen jede opernhafte Steifheit genommen, um sie zu anmutigster Ungezwungenheit zu befreien. Schuch, der nur in Mahler und Mottl seinesgleichen hat, leitet ein Orchester, das nur in Wien und Berlin seinesgleichen hat, und so ist einmal das erreicht und zur höchsten Vollendung gesteigert, was Hans Gregor vorschwebt. Der Ton des ersten Bildes ist golden, des zweiten porzellanen, und das dritte hat jene nächtige Anrüchigkeit eines kupplerischen Gasthauszimmers, die wir aus ‚Cristinas Heimreise' kennen. Alles ist ins Große gereckt und behält doch die Zierlichkeit des Rokoko. Durch diese Räume flutet und wallt und wogt es von bunten und sanften, zierlichen und grotesken, leidenschaftlichen und beherrschten Menschen und Puppen, die keiner außer Reinhardt so färben, aufeinanderstimmen, zusammenballen und durcheinanderwirbeln kann. Wie weit die menschliche Durchseeltheit der Sänger sein Werk ist, soll einer nicht beurteilen wollen, der diese Sänger niemals unter ihrer heimischen Regie gesehen hat. Herr Perron, der père noble des Ensembles, gab den animalischn Lerchenau, den heute völlig nur der Italiener Tita Ruffo treffen würde. Dafür hatte Fräulein Siems, die Feldmarschallin, eine unnachahmlich mondäne Melancholie; dafür nahm die Osten . . . Aber es darf keiner benörgelt, keine besonders gepriesen werden. Im Gleichmaß, in der Abgetöntheit, in der Begeisterung und der feurig angespannten Energie sämtlicher Kräfte, genialer und nur talentvoller, lag der Zauber dieser einzigen Vorstellung, die miterlebt zu haben allen Guten ein Besitz für immer bleiben wird.

Die Musik / von Paul Stefan

Die Musik zum ‚Rosenkavalier‘ hat vielen und lange schon Mühe gemacht. ‚Feuersnot‘ war vergessen, ‚Salome‘ und ‚Elektra‘ aber, gewaltsam, hysterisch, pervers, quälten die Ohren, schwelgten in Grausamkeit. Diesem Strauß, das war klar, konnte ‚Normales‘ nicht mehr gelingen. Und eine komische Oper schon gar nicht. Der wahre Meister aber — Handbewegung — kann alles und gerade das heitere Genre! Da hören sie, daß er einen Komödientext von Hofmannsthal vertont. Aha, das ist sein Spürsinn für Sensation und Geschäft: er ist auf die Operette gekommen; er mißt sich mit Lehár; er ist fertig. Selbst solche, die ich nicht ohne weiteres Puritaner nennen möchte, schmälten, auch nach der Aufführung, über mangelnde Solidität, unkten düster und priesen Gott, daß sie nicht seien wie jener.

Ich möchte auch schon lange gescheit sein. Leider bin ich wieder blos entzückt. Zunächst von der Dichtung; dann von dem wundervollen Miteinander und Ineinander von Dichtung und Musik. Es tönt ein Hornruf, und man weiß: der Humor des Eulenspiegel, der Uebermut der Feuersnot ist nicht verschlossen. Im hellem Furioso erhebt sich strahlenden Klanges Motiv an Motiv, leitet eine mit komischem Ernst durchgeführte Steigerung in das E-dur der Morgenstimmung, die nun, bald wieder allerhand Tristanworte und Tristansynkopen umtänzelnd, über dem Erwachen der Fürstin und des jungen Kavaliers ganz ohne Absicht ruht. Zum Frühstück wagt sich der erste Walzer hervor. Noch müht er sich züchtig um den Menuettencharakter; aber das ‚Mariandel‘ führt gleich, und motivisch sehr fein, ins neuere Wien. Und gar der Ochs von Lerchenau! Dem ist erst wohl, wenn er dörfisch stampft, wenn ihm eine verfolgte Magd die Stalltür vor der Nase zuschlägt. (Bum! sagt die Pauke.) Folgt die Antichambre mit ihren Parodien: Gesang dreier adeliger Waisen, eine überzeugend geblökte Arie des italienischen Tenors. Dazu das ernsthaftere Gegenstück der Schlußszene, die von ihren stilgerechten Tänzchen bis zu der Tragik der verrinnenden Zeit, der nächtlich stillgestellten Uhren abklingt. (Das soll sentimental, soll kitschig sein? Ach, bleibt mir vom Leib!) Eine neue Schönheit glitzert auf, wenn der Rosenkavalier seine silberne Blume überreicht; Celesta, Harfen, Flöten, Geigen und Glöckchen vermischen sich zu froher Chromatik. Die Liebe der jungen Herzen quillt auf, und unterirdisch zuckt der Walzer. Da kann sich Ochs nicht länger halten: wie er sein scheues ‚Henderl‘ mit den Reizen der Ehe kirren will, platzt er mit seinem Lieblingsschlager heraus, und hier ist die ‚reißerische‘ Stelle, die Werkeln, Grammophonen, kleinen und großen Orchestern nicht entgehen wird (den Geigen ist das schieberische Schleifen der wiener Vorstadtmusik ausdrücklich vorgeschrieben). Und wie ers wollt, so konnt ers; da kann keiner ernst bleiben, gar wenn dann letzlich der Ochs im Dreivierteltakt in die Falle hüpft. Im dritten Akt hört die parodistische Lustigkeit des Tanzes überhaupt gar nicht auf: ein französisches Orchester dudelt die Tafelmusik und der Walzer, zu dem sich ‚Mariandel‘ sträubt, übertrifft an Komik vielleicht noch den ersten ‚Reißer‘. Dann gibt es wohl einigen Stillstand, trotz

Wirrwarr und Spektakel, aber die Fürstin frischt gleich wieder auf, und sowie Ochs von Lerchenau zu neuen Taten im Walzertakt abgefahren ist, erhebt sich jäh das edle Terzett Fürstin-Octavian-Sophie, mit seinem Aufbau, seiner Steigerung eines der schönsten Stücke, die Strauß geschrieben hat, mit das Beste, was wir an Opernensembles haben. Den Schluß gibt ein Zwiegesang der Liebenden, die zu herrlichen Versen ins Volkslied flüchten. Die Celesta-Akkorde klingen hinein, ein Negerlein jagt über die verlassene Bühne, in tollster Laune verklingt die Musik.

In diesem Werk ist eine solche Fülle von Können, ein so großer Schwung, ein so überzeugender Geist, und ein heute so seltener Humor, daß ich gar nicht verstehe, wie man sich von kleinen Bedenken hindern lassen kann, neben Hofmannsthal dem Meister Richard Strauß zu danken und zu huldigen. Daß es doch so viele zu geben scheint, denen der Wille, sich zu freuen, verloren gegangen ist! Ist es etwa noch oder wieder modern, über Aufwand und Mittel zu schimpfen? Aber ich höre die Rufer nach Einfachheit doch zugleich über Trivialität raunzen? Ist denn alles verworren, was die Herrschaften nicht gleich verstehen, alles trivial, was sie, wie Arnold Schönberg sagt, gleich zu erfassen — glauben?

Die Ansprüche, die wir heute stellen, sind maßlos. Statt froh zu sein, daß wir in einer Spielzeit zwei solche Werke wie Mahlers ‚Achte' und Straußens ‚Rosenkavalier' hören, zu denen nah und fern pilgert, kritisieren wir, zeigen uns überlegen, schmachten nach Mozart und ärgern uns am meisten, daß die Autoren Geld verdienen. Denn wir sind klug und weise, und uns betrügt man nicht. Auch wenn wir gleich nach der Generalprobe geurteilt haben (diese Musik ist wahrhaftig schwer genug, um zweimal gehört zu werden!) — was wiederum nötig ist, damit der entfernter hausende Spießer gleich am nächsten Morgen wisse, was er meinen soll. Daß nur ja kein Blatt dem andern zuvor komme! Wirtschaft, Ihr Herren, Wirtschaft, Betrieb! Wundert man sich, daß den Sklaven dieser Hast die Freude an der schönen Mittlertätigkeit zwischen Künstler und Publikum schwindet? Eine Anregung: Charakteristische Stellen aus den Besprechungen in aller Welt sollten bei Werken, wie den zuvor genannten, gesammelt und mitgeteilt werden.

Im Lob der Aufführung war man einig. Schuch wird immer jünger, stürmischer, sicherer und größer. Die drei Frauen Siems, die Fürstin, von der Osten, der Rosenkavalier, und Nast, die Sophie, hat ein guter Stern zusammengeführt: sie waren vollkommen; selbst die knabenhafte Färbung der Stimme fehlte bei Fräulein von der Osten nicht. Perron als Lerchenau war mit dem Willen nicht ganz dabei, gab aber in Gesang und Spiel einen rechten Kerl. Scheidemantel als Faninal und alle andern bis zum geringsten taten ihr Bestes und boten, aufs feinste verwendet, den großen Schwierigkeiten Trotz. Man hat selten, vielleicht nur unter Mahler in Wien, dergleichen erlebt. Das glänzende Orchester Dresdens, das akustische Haus, alles klang und sang mit. Ich habe die Oper dreimal gehört und wünsche jedem meine Freude.

Scholz in Weimar / von Ernst Lissauer

Das Hoftheater in Weimar hat Wilhelm von Scholzens Schauspiel ‚Der Gast' am vierzehnten Januar zum allerersten Mal gegeben. Dieser, an sich erfreuliche, Versuch erscheint dennoch nicht unbedenklich, weil das breitere Publikum, das Scholz eben erst zu erobern beginnt, von ihm zu wenig weiß, um diese Aufführung als das höchst interessante Experiment aufzufassen, das sie für den Kenner der Scholzschen Dichtung und ihrer Entwicklung bedeutet. ‚Der Gast' ist vor einem Jahrzehnt entstanden, also zu einer Zeit, da Scholz die wesentlichen Bedingungen des Dramas noch nicht erkannt hatte, und steht durchaus in Gegensatz zu seinem heutigen, ganz auf das Struktive und Tektonische gerichteten Wollen. ‚Ein deutsches Schauspiel' ist das Werk genannt; es trüge besser den gleichen Untertitel wie Scholzens epische Dichtung ‚Hohenklingen': es ist ‚eine Zeit in Bildern und Gestalten' (und, wie dort, ist die dargestellte Epoche der Ausgang des Mittelalters). Die Formung einer Zeit aber gehört zu den Aufgaben des Romans oder, auf höherer Stufe, des Epos; im Drama darf sie nur der, flutend-farbige und dennoch feste, Hintergrund sein, von dem sich die Sondergeschicke abheben. Solch Sonderschicksal versucht Scholz zu bilden, aber das historische und symbolische Neben- und Beiwerk überwuchert und erstickt es, und auch die vortrefflichen Striche, Einschübe und Umstellungen, die der Dichter jetzt auf Grund gereifter Einsicht vorgenommen hat, vermögen es nicht klarzulegen, weil es selbst seinem Wesen nach episch ist und sich auf der Szene ins Ungreifbare verflüchtigt: die Verflechtung eines großen Einzelnen in das Schicksal seiner Epoche. Die Pest bricht ein, und dem Meister Gerhard Grabherr stirbt das Geschlecht aus, dessen Kraft ihm seinen gewaltigen Dom vollenden sollte; es fehlt, im engsten Sinn, an Händen; es fehlt an Mitteln, an Vitalität und Energie, um solch Werk auszuführen. Diese Linie ist, wenn man sie aus der Umstrickung herausgeschält hat, immerhin vom Anfang bis zum Ende des Stückes zu verfolgen. Daneben aber erklingt noch ein Motiv, das eigentlich als Hauptthema geplant zu sein scheint, da es dem Stück den Namen gab: der Kampf des schöpferischen Menschen gegen die andern; gegen die Männer, denen er ein Un-heimlicher ist, ein feindlicher ‚Gast', ein hospes im Ursinn des Wortes — eine dramatische Wandlung des Tonio-Kröger-Motivs — und gegen das Weib, Frau Welt, die ihn aus der Werkaskese in Wollust und Taumel verlockt. Rubek der Gotiker. Dieses Motiv wäre wohl dramatisch zu fassen; aber gerade an ihm ist des damals jungen Scholz Vermögen gescheitert. Da die Pest die Vollendung des Domes hindert, sinkt die Last des Werkes von dem Meister, und da das Werk in ihm zerfällt, steht die Leidenschaft zu Leonore in ihm auf, der schönen Dirne, die lange um ihn warb.

Allein dies wirkt nicht so sehr als ein freier Wille zur Wollust, sondern als eine Verführung (an entscheidender Stelle steht charakteristischerweise die szenische Bemerkung: „sie gewinnt ihn langsam"); als er dann am Morgen nach der Liebesnacht mit Leonore entfliehen will und in seiner Werkstatt das Modell des Domes erblickt, beschließt er, dennoch nicht fortzugehen. So erscheint er als ein Spiel von jedem Druck der Luft und durchaus jener Energie bar, die wir ihm nach seinen Worten zuzutrauen gewillt sind. Damit diese Linie überhaupt, wenn auch unorganisch, fortgesetzt werden kann, erscheint nun das Motiv, daß Grabherr auch um seines, ihm innerlich ganz fernen, Weibes willen nicht fliehen kann. Im dritten Akt hat Leonore sie dann getötet und ist darüber wahnsinnig geworden, Grabherr hat während der Pest die Kranken gepflegt und sich zu großem Verzicht und Verzeihen emporgerungen: dieser dritte Akt ist vollkommen verworren in Bezug auf alles, was mit Grabherrs Geschick und den Problemen des Stückes zusammenhängt; deutlich ist nur die starke lyrische Stimmung des toten Friedens nach dem Erlöschen der Seuche, eben wieder Gestaltung der Zeit. Da der Dombaumeister in der weimarer Aufführung gar jeder Größe entbehrte und als ein ‚Künstler' gegeben wurde, dem nicht straßburger Turmgotik, sondern die Sichelsche Bettlerin vom Pont des arts zuzutrauen war, so versank sein Geschick vollends in dem der Zeit, und das Schauspiel offenbarte sich deutlichst als die Folge von szenischer Balladik und Lyrik, die es im Innersten ist. ‚Hohenklingen', das zwei Jahre vor dem ‚Gast', 1898, erschien, ist ihm durch die reinere Form der historisch-lyrischen Gebilde überlegen, die hier, wie Goldadern im Gestein, im Umbau des dramatischen Komplexes stecken; in der Fülle der sprachlichen Kraft und in der Erfindung zeitsymbolischer Vorgänge ist das jüngere Werk stärker als das frühere, wie es überhaupt, rein dichterisch genommen, zu den reichsten Schöpfungen der modernen Literatur gehört. Seine Sprache ist kaum jemals dramatisch, zündender Schlag von Stahl auf Stein: sie ist vielfältige Fülle steinernen Maßwerks und Laubgesimses, von Sandsteinrosen und Kreuzblumen, von spukhaften Wasserspeiern: fabulierender Reichtum gotischer Ornamentik. Die Liebe zum Stein und der Sinn für Maße wird also wundervoll lyrisch umschrieben, äußert sich aber noch nicht rein sachlich, in einem abgewogenen und struktiven Bauen selbst. Die Regie hätte auf Grund dieser Tatsachen aus dem Wesen des Werkes die Konsequenz ziehen und den Ton vornehmlich auf die Zeitstimmung legen sollen; denn dann hätten seine dichterischen Eigenschaften sich frei ausleben können, während sie immerhin beeinträchtigt wurden, wenn sie sich vergeblich mühten, dramatisch zu werden. Wo diese Stimmung nicht geschaffen ward, verloren die Worte jene symbolische Steinfarbe, jenes erschaute Licht gotischer Mystik, die sie beim Lesen haben, und erschienen tönern statt steinern, klingend statt visio-

när; am tiefsten wirkte darum der dramatisch schwächste, der dritte Akt, der lyrisch der reichste ist und am einheitlichsten gefaßt wurde. Dies war vor allem Karl Weiser zu danken, dem stärksten Darsteller des Abends, dem zugleich die dichterisch stärkste Figur zugefallen war: der alte Ratsschreiber, der vor Jahrzehnten irrtümlich als tot gebucht wurde, der Geschlechter überlebt hat und überleben wird, und nun die Chronik dieser Pest und dieses Dombaus aufzeichnet, gleichsam als ein Stellvertreter des Todes auf Erden. Aber auch sonst klingt unvergeßbar diese Stimmung nach: stille Mittagzeit im verödeten Rathaussaal, in die hinein man die Leere der ausgestorbenen Häuser, Gärten und Gassen drunten rings leibhaft schweigen hörte, bis dann leise, von ferner Straße her, mit dem Kinderreigen ein erster Klang der nachkommenden Geschlechter heraufscholl.

Der Gast / von Wilhelm von Scholz

Ein deutsches Schauspiel in drei Aufzügen, das jetzt in Weimar zur Uraufführung gekommen ist und in dieser Nummer von Ernst Lissauer besprochen wird. Die folgende Szene setzt in dem Augenblick ein, wo Gerhard Grabherr, der Dombaumeister, auf Befehl des Rats als Hexenmeister von Stadtknechten nachts in seiner Wohnung verhaftet, eben abgeführt werden soll.

Zweiter Aufzug

— —

Vierter Stadtknecht (draußen auf den Treppenstufen stehend, spricht durch die offene Tür herein): Wartet noch! Dort oben beim Fuchsenhaus kommt der Zug der Mönche mit dem toten Soldaten. Da kommen wir nicht durch zum Rathaus. (Hinspähend, während die andern halten) Es scheint viel Volks dabei zu sein. (Wieder hereinsprechend) Die Fackeln locken sie wie die Mücken aus ihren Nestern heraus —. (Späht wieder; der Führer tritt auf die Straße und späht auch in dieselbe Richtung)

Führer: Gut! Warten wir! — — Kommt Ihr dann herein! (Fünfter Stadtknecht tritt ein, vierter steht noch und späht)

Gerhard: Was für ein toter Soldat ist das?

Führer: Einer von den Kriegsknechten, Herr, die man unlängst beim Torwart ins Quartier gelegt —.

Gerhard (nachdenkend): Ja, ich entsinne mich —. Es sollte, hört ich, fremdes Kriegsvolk in die alten Werke kommen —.

Führer: Von denen ist es einer, Herr!

Gerhard: Und woran starb er?

Führer: Ich weiß es nicht! (Pause) Man sagt, er starb sehr rasch —.

Zweiter Stadtknecht: Ja, Strafe vom Himmel wars!

Die Heiligen, die in der Schenke er gelästert hatte, die haben ihn vom Satan holen lassen.

Gerhard: So steht der Böse in dem Dienst der Guten?

Zweiter Stadtknecht: Gewiß!

Gerhard (finster): Dann sollte man doch die Heiligen als Hexenmeister anklagen und — verbrennen!

Zweiter Stadtknecht (weicht scheu vor Gerhards Blick zurück. Der ferne Lärm kommt langsam näher, unverständliches dumpfes Singen, die Lichtstimmung draußen wird rötlich wie von fernen Fackeln)

Gerhard (zum Führer): Und woher kam das fremde Kriegsvolk?

Führer: Aus Welschland!

Gerhard: Südlich?

Führer: So viel ich hörte, tief aus Piemont —

Gerhard (eindringlich): Sagt, wißt Ihr denn nichts Näheres von dem Tode des Knechtes?

Führer: Nein — (zuckt die Achseln)

Gerhard: Ich meine, wie er starb.

Führer: Er rang nach Atem, sagt man, und die Augen traten quellend aus ihren Höhlen vor. (Zum vierten Stadtknecht) Wars nicht so?

Vierter Stadtknecht: Ja! Er soll furchtbar um Luft gerungen haben. (Nickt)

(Gerhard jetzt nach draußen aufmerksam. Der Lärm draußen ist stärker und näher geworden, der vierte Stadtknecht kommt herein. Geschurr von vielen hundert Schritten, die Straße wird von Fackelschein hell. Der düstre Gesang der Mönche wird verständlich und klingt so, als ob sie noch etwa zehn Häuser entfernt wären; während der zweiten Strophe gehen schon die ersten Leute aus dem Volke an der offnen Tür und den jetzt geöffneten Fenstern vorüber)

Gesang der Mönche:

Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle.
Laßt uns nicht Gast an eignen Herden sein!
Häuser vermorschen, Herde stürzen ein.
Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle!
Gloria tibi nos hospites revocanti.

(Eine Weile kommt alles schweigend näher; man hört nur das Schnurren; dann setzt der Gesang verstärkt ein)

Sündig getrieben aus der Himmelshalle,
gehn wir verwesend wieder zu ihr ein.
Von unsern Grabesschollen rollt der Stein.
Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle.
Gloria tibi nos hospites revocanti.

(Die Menge der Mitziehenden nimmt, bis der Sarg und die Fackelträger, voran ein ein Weihrauchgefäß schwingender Mönch, sichtbar werden, zu; nachher steht die ganze Straße voll Menschen)

Eine gellende Frauenstimme (außer Atem): Drängt Euch nicht um den Sarg! (Hustet und ringt nach Luft)

Mehrere Stimmen (während die auf der Bühne schon anwesenden Leute nach rückwärts schauen): Was ists denn? He, was gibts? — Wer ist die Alte? Heh, halloh! — Warum denn?

Eine andre Stimme: Die Frau vom Torwart ists!

(Stimmengewirr)

Die gellende Stimme (gewinnt wieder die Oberhand): Drängt Euch nicht um den Sarg! Die Krankheit ist ansteckend; ein andrer Kriegsknecht ist auch schon erkrankt!

Mehrere: Fort von dem Weib! — Daran sind die alten Werke mit ihren Seuchen schuld. — Herr Gott im Himmel — — Fort nur von dem Weib! (Stimmengewirr. Während dieses Stimmengewirrs ist die Leiche an der offnen Tür vorüber gezogen; die Mönche und die Menge hält — vor den Fenstern — an; die Mönche beginnen schwerfällig umzuschultern)

Die andre Stimme: Nun, was fehlt ihm denn?

Die gellende Stimme: Ganz aufgedunsen ist er, voller Geschwüre — — — ich kriege keine Luft!

Erster Stadtsoldat: Wo ist das schreiende Weib?

Dritter Stadtsoldat (der neben Gerhard steht, zeigend): Die Alte da!

Die gellende Stimme: Und Durst hat er, Fieberdurst — — — er trinkt in einemfort.

Erster Stadtsoldat: Na, das ist kein schlimmes Zeichen, wenn ein Kriegsknecht Durst hat. (Wiehert roh)

Gerhard (mit starker Stimme): Das ist die Pest! (Ungeheurer Schrecken draußen und drin; die Soldaten sind aufgefahren; draußen flüchten einzelne)

Stimmengewirr: Fort, fort von mir! Du warst zu nah am Sarg! — Sankt Rochus, hilf! — Dort in die Seitengasse! —

Männerstimmen: Glaubts nicht! Kann ja nicht sein! — 's ist Unsinn! — Fürchtet Euch doch nicht! — — Er will uns nur erschrecken! —

Eine Stimme: Der Dombaumeister ists!

Gerhard: Seht doch die Alte an! Dann glaubt Ihr wohl, daß es die Pest ist! (Erneuter Schrecken. Laufen und Schreien)

Stimmen: Wehe! Er ist ein Hexenmeister! Er hat die Pest gebracht! Flieht vor ihm!

Eine rauhe Stimme: Nicht in mein Haus! Zurück! Ihr wart ja bei der Leiche!

Zweiter Stadtknecht (flüstert mit Gesten zum Führer, der zuerst den Kopf schüttelt; man versteht nur): Ihr verderbt uns — (dann später) das allein kann helfen!

Junger Mönch (ist zur Seite getaumelt, starrt entsetzt den Sarg an)

Aelterer, vorangehender Mönch:

Scheust du die Pest, mein Sohn?
Spanne dich ein,
wenn du nicht willst, daß Geißeln dich erwarten!
(Mit großer Stimme)
Gott sandte diesen Mann,
(deutet auf die Leiche)
einen stillen, eindringlichen Prediger,
der diese Sündenstadt bekehren soll!
An deinen Dienst!
(Der junge Mönch taumelt an seinen Platz)

Zweiter Stadtknecht (zum Führer):

Er ist ein Hexenmeister! Laßt ihn frei!
Er hat die Pest uns auf den Hals gebracht.
Und halten wir ihn, hört sie niemals auf,
(unverständlich, während der erste und vierte Stadtknecht hinzutreten)
und uns gehts dann zuerst an unsern Kragen.
(Die andern Knechte nicken, unverständlich)

Der ältere Mönch:

Nun vorwärts! (Der Zug setzt sich in Bewegung)

Gesang: Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle.
Laßt uns nicht Gast an eignen Herden sein.
Häuser vermorschen, Herde stürzen ein.

Mönch: Halt! Die Straße ist gesperrt!

(Der Gesang verstummt; die letzten noch sichtbaren Mönche halten an; die Menge hat sich ganz verlaufen)

Zweiter Stadtknecht:

(mit dem Geschehen draußen fast gleichzeitig)
Der Rat bewilligt es! Er dankt euch noch!
Und dann nur fort!

(Sie schleichen an Gerhard heran und lösen ihm die Fesseln; er läßt es lächelnd geschehen)

Gerhard: Ein Hexenmeister ward noch niemals frei!

(Die Stadtknechte ducken sich scheu vor seinem Blick; samt dem Führer ab)

Mönch: Ein Wagen liegt im Weg. Zurück!
Wir müssen hier durch die Gasse ziehn!

(Alles geht langsam zurück; der Sarg wird noch einmal sichtbar; der Zug beginnt sich schräg nach hinten zu bewegen)

Gesang: Sündig getrieben aus der Himmelshalle
gehn wir verwesend wieder zu ihr ein.
Von unsern Grabesschollen rollt der Stein.
Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle.
Gloria tibi nos hospites revocanti.

(Der Vers „Gloria-revocanti" kaum noch verständlich. Der Schein verliert sich. Stille. Vorüberlaufen von Menschen. Stille. Der Brunnen rauscht)

Gerhard (allein):
Schwül war der Traum, der hoch im Turm begann,
durch Fesseln ging und tief in Gräbern endet!
Mich schmerzt die Hand! —
(Wirft sich aufs Ruhebett und bedeckt die Augen mit der Hand)
Indes der stille Mann
sich langsam heim zu seiner Scholle wendet,
quält mich ein Bald: ich sehe regungslos
das nahende Wandern all der toten Leute
ins Land hinaus — — — o übergroß
wird diesmal, dunkler Gegner, deine Beute!

(Er rafft sich zusammen und fährt auf, seine Hand streift über den Plan, ergreift ihn, läßt ihn fallen. Tiefer schmerzlicher Ton)

Es schmerzt und brennt —
(fühlt an seine Handgelenke)
die Menschen nahmen
die Fesseln wieder ab von meiner Hand.
Doch deine fürchterlichen Fesseln kamen —
(fast zusammenbrechend)
Wer wird jetzt baun'n — — Du Ew'ger ohne Namen,
hast mich von meinem Werk verstoßen und verbannt! (Pause)
Ich bin in deinem Glauben nie erschlafft,
ich ward von fremdem Glauben nie befangen — (Stille)
Ich hab mit ganzer Sinnenkraft
am Bauen deiner Dome nur gehangen.

(Stille. Brunnenrauschen. Ein, zwei einzeln Vorübergehende; Gerhard ist matt an das Modell herangetreten)

Mein Wunderwerk, ja du bist krank.
Ich weiß ich darf dich nicht vollenden. (Innig)
Die Himmelssonne sollte über dir
vom Aufgang sich zum Niedergange wenden;
die ewge Lampe sollte unter deinem Dach
der Gnade mystisch Ahnen leis verschwenden. (Er weint)
Und alles das von meinen Händen.

Erster Vorübergehender: Wenn der Grabermann am Windeck steht, kommt immer ein Unglück!

Zweiter Vorübergehender: Ich sah ihn dort oft. Doch ich dachte, der Baumeister sei es. Man erzählt es ja so. (Vorüber)

Gerhard: Mir ist zum ersten Mal, als könnt ein Schlaf,
ein tiefer Schlaf in meine Seele kommen,
der alles löscht, was müde flackernd brennt, —
ein Schlaf, so willig hingenommen —
(Stille)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Barnay in Hannover / von Fritz Ph. Baader

Hannover ist schwer enttäuscht. Auf einen verfrühten Begeisterungsrausch, die unnatürliche Reaktion eines vom Lepel-Gnitzschen Regime nur allzu sehr gepflegten Hungers nach optimistischen Emanationsmöglichkeiten, setzte ganz allmählich bei den Verständigeren und Anspruchsvolleren grasse Katzenjammerstimmung ein. Sie zeigt sich heute schon offenkundig in stetig wachsender Hoftheaterflucht, die selbst Billettverschleiß durch Zwischenhändler und Warenhäuser nicht mehr aufzuhalten vermag. Im Schauspiel stehen die Sitze leer. Die Oper, hier wie allenthalben stärkster Kassenmagnet, muß schon zu unwürdigen Spekulationen auf den Massengeschmack greifen. Verschlissene Schmöker wie den ‚Bettelstudenten', den ‚Trompeter von Säkkingen' gar, putzt sie neu heraus. Nun hat selbst der treueste publizistische Lokal-Herold des Barnayschen Ingeniums, der dem Propheten unsrer theatralischen Wiedergeburt bis Norderney, interviewend selbstverständlich, entgegengewandert war, aus dem verzückten Paulus zum bitter schmähenden Saulus sich zurückverwandelt. Er zieht Herrn Barnay mit einer Rührungsträne im Auge die Jahresbilanz, stopft reuig die Trompeten früherer Fanfaren und leistet sich Sätze wie diesen hier: „Heute bin ich mir klar, daß mir schon damals nicht mehr leicht ums Herz war; daß, in meinem Unterbewußtsein versteckt, eine Art grimmiger Angst vor dem nahen Schiffbruch meiner Hoffnungen mir den Psalter diktiert hat. Heute bekenne ich, daß die Tatsachen mein Vertrauen ad absurdum geführt haben, daß es nicht länger angängig ist, sich mit Erwartungen auf kommende Geschehnisse um das traurige Geständnis herumzudrücken: Ludwig Barnays Hoftheaterleitung bedeutet eine arge Enttäuschung." Und diese rührende Konfession stammt von demselben Manne, dem Herr Barnay in so uneigennütziger Weise zum Durchfall eines Schauspiels verholfen hatte . . . Die ‚Krisis' hatte ihren Knalleffekt (und damit den vorläufigen Stillstand) erreicht, als man in Kassel die rasch wieder dementierte Nachricht steigen ließ: Herr Barnay werde gehen, Graf von Bylandt-Rhoydt, der kasseler Intendant, an seine Stelle rücken. Ob uns damit geholfen worden

wäre? Der Schauspieler alter Schule, dünkt mich, ist immer noch dem Hofmann vorzuziehen. Es wäre doch schade, erlitte der löbliche Bruch einer lange herrschenden Tradition, den man Herrn Barnay zuliebe vollzog, um Barnays willen so rasch Fiasko.

Als ich vor anderthalb Jahren (am ersten Juli 1909) in diesen Blättern vom hannoverschen Theaterleben dies und das berichtete, sprach ich über Barnays Leistungen mit jener zurückhaltenden Vorsicht, die mir nach kurzer Wirksamkeit geboten schien. Künstlerische Offenbarungen von ihm zu erwarten, war ich weder naiv genug noch unwissend über seine frühern Taten. Man hatte eben, wie das mit Hofstellen in Preußen (und anderswo) nun einmal zu gehen pflegt, Herrn Barnay aus Berlin unter Spendung tröstlicher Titulaturen abgeschoben. Indes: Hannover ist nicht die Reichshauptstadt. So milderte ich denn meine Skepsis dem Auftakt seiner Taten gegenüber mit der Hoffnung: der berliner Cunctator sei für den hiesigen Posten eine schätzenswerte Kraft. Wie sich die Dinge weiterhin entwickelt haben, vermag ich auch dies bedingte Lob nicht mehr zu unterschreiben. Die scheinbaren Anläufe zum Besseren haben sich längst als Blendwerk erwiesen. Zwar ist das Schauspielpersonal durch Neuengagements, die nicht einmal alle auf Barnays Konto zu buchen sind (unsre talentvolle Heroine Fräulein Glenk, die sich mittlerweile das münchner Hofschauspiel für kommende Jahre gesichert hat, ward noch vom alten Intendanten verpflichtet), recht günstig aufgefrischt. Wir haben in Fräulein Knoth eine Liebhaberin und Sentimentale von guten Anlagen, in Herrn Hagemann einen routinierten Heldenspieler, der auch genug Geschmack besitzt, um seine Grenzen zu kennen und zu wahren. Und manche Kraft aus dem vorhandenen Stamme vermöchte, bei der rechten Führung am rechten Platze, eindrucksvoll zu wirken. An dieser Führung aber mangelts. Es ist, als wollte man auf Abbruch, nicht auf Wiederaufbau zielen.

Da ist zunächst das Repertoire: man wiederholt die abgespielten Stücke endlos, sinnlos, mit einem selbstmörderischen Eigensinn und treibt damit die Abonnenten aus dem Hause. Anstatt in stetiger Arbeit, zu der es bei dem großen Apparat wahrlich an Zeit nicht mangelt, ein vielseitiges Repertoire der standard works klassischer Dramatik auszubauen, sucht man sich durch Bluffs den guten Willen draußen einzufangen. Mit sehr viel Geld und sicher auch mit ernster Arbeit ward ein fast strichloser ‚Don Carlos‘ auf zween Abende verteilt; man schaute protzige Kulissenpracht, die den Dekorationsfonds auf Jahrzehnte feinerm Geschmackssinn sperren wird, und dazwischen mittelmäßige Spieler. Man gab den ‚Wallenstein‘ mit viel Statisterie im ‚Lager‘ und konnte, mangels eines zureichenden Vertreters der Hauptgestalt oder gar erst des Oktavio, vom Geist der Dichtung auch nicht einen Hauch verspüren. Der ‚Sommernachtstraum‘ ward dann neu

ausgestattet, und daß die Elfen statt der Ballettröckchen Gazeschleier um ihre Reize wanden, pries man als eine große Tat. Und doch blieb diese Oberonszene gänzlich im Opernhaften stecken, wurden die burlesken Vorgänge am Hofe in einem Mischstil von Rüpelspiel und Staatsaktion agiert. Von der Ueberanstrengung durch solche Taten, die in die Vorsaison verfielen, ruht sich das Hofschauspiel, sie wiederholend, heut noch aus. Was nebenher an Novitäten kam, wie ‚Tantris der Narr' (in einer sehr anständigen Aufführung), Sudermanns schreckliche ‚Strandkinder' oder gar Blumenthals ‚Fee Caprice', ist mehr als armselig, von Dilettantereien wie Bessells ‚Jüngstem Tag', Wiegands ‚Thalea Bronkema' gar nicht zu reden. Daneben gabs Experimente, die man sich erlauben kann, wo sonst alles in Ordnung ist: Goethes ‚Stella', Grillparzers ‚Esther'. Das ist alles. In den Aufführungen selbst überrascht der eine oder andre Darsteller. Man hat den Eindruck, Material sei da. Man müßte es nur verwerten. An der künstlerischen Leitung haperts. Herrn Barnays persönliches Interesse gilt nur Stücken, in denen er einst selbst als Darsteller Triumphe feierte. Die werden dann im Sinne dieser kalten, auf äußere Wirkungen abzielenden Kunst mit Anstand exerziert. Endzweck ist der Effekt. Wo solche Interessen fehlen, tritt ein Regisseur in Kraft, der nichts besitzt als (vielleicht) die übliche, durch Uebung erworbene Routine. So kommts, daß man an dieser Bühne regisseurlos in einem weit schlimmern Sinne noch spielt, als dies Herr von Berger für die Mehrzahl deutscher Bühnen annimmt.

Kurzum: Hannover ist enttäuscht. Es hat sich, nach den vorweggenommenen Lobessprüchen seiner Lokalpresse, doch einen andern Mann für sein altrenommiertes Kunstinstitut erwartet denn diesen Ludwig Barnay. Der nimmt sich, mit allen seinen Orden dekoriert, im Lehnstuhl seiner Loge sicherlich stattlich aus. Doch besser wärs, er vermöchte seiner Bürde wie solcher Würde gerecht zu werden.

Josef Kainz / von Herman Bang

So seltsam mußten sich unsre Wege kreuzen — und trennen. Er war auf der Wanderschaft, ich war auf der Wanderschaft. Die ersten Spuren seiner Kunst verfolgte ich in Wien. Es war im Sulkowskytheater, dem Uebungstheater, wo unter den Augen des guten alten Streben Wiens Jugend auf der Bühne ihre Kinderschuhe austrat. Drei Proben in der Woche, und am Sonntag Vorstellung für die Bewohner der Nachbarhäuser. Und über Proben wie Vorstellungen Streben — ein Ungewitter, eine Geißel. Die Stücke waren von Grillparzer und Schiller. Die Souffleurbücher waren Lumpen und die Rollen Fetzen. Aber in den Rollen des Carlos und des Fer-

dinand waren Bisse, wie von Zähnen. Das waren Zeichen von Josef Kainz.

Sie wurden als die Heiligtümer und Kleinodien des Hauses vorgezeigt. Und in der Weinstube sprachen all die Jungen nur von der Wolter und von Kainz.

Aber hauptsächlich von Kainz. Wie er auf die Bühne gesprungen war, hinaufgesprungen aus dem Zuschauerraum. Mit einer Klinge in der Hand sprang er hinauf — aus dem Zuschauerraum, weil er wütend war. Wie häßlich er war, ein Mund wie ein Affe, aber wie die Zähne blitzten; und klein war er — und so mager. Aber wie der Körper wuchs. Und eine Stimme hat er, die kreischt. Doch die Stimme der Wolter ist nicht schöner.

Aber in die Rollen biß er: hier hat er hinein gebissen, wenn er rein verzweifelte!

So erzählten die Jungen im Sulkowskytheater von Josef Kainz, dessen Sieg und Ruhm schon ein Märchen war.

Ich sagte ihnen nicht, daß ich ihn kannte, den Josef Kainz. Ich sagte ihnen also auch nicht, daß er mir einmal die Türe gewiesen hatte.

Es war in Berlin. Wir sahen uns damals selten einmal. Selten einmal — denn auf der Höhe seines Jugendruhms war Kainz von Hunderten umringt und in Anspruch genommen. Aber eines Morgens kam ich zu ihm hinauf — es war so schön in seiner Wohnung, überall purpurfarbene Seide — und sprach von Hero und Leander, das ich am Abend vorher gesehen, und aus dem andern Zimmer fragte mich Kainz recht uninteressiert, wie es mir gefallen habe.

„Schön waren Sie, wie Sie so knieten,“ sagte ich, „aber wenn ich die Augen schloß, wußte ich manchmal nicht, ob Sie sprachen oder Hero.“

Da erfuhr ich, daß Josef Kainz rasen konnte. Ich war zur Tür hinausbefördert, und zwar mit äußerster Beschleunigung.

Aber bald trafen wir uns wieder und wurden bessere Freunde denn zuvor.

Als er zum ersten Mal nach Dänemark kam, suchte ich ihm nach Kräften den Weg zu ebnen. Zur Zeit der ersten Vorstellung war ich verreist, in Schweden. Da, in Gothenburg, las ich in den kopenhagener Blättern, daß das Unmögliche geschehen: daß Romeo gefallen und verworfen war. Ich reiste sofort, spornstreichs. Ich kannte Kainz: jetzt war ich notwendig. Ich lief vom Bahnhof ins Dagmartheater und kam an, als der erste Akt von ‚Kabale und Liebe‘ begonnen hatte. In der Kulisse stand Kainz, vor seinem Entree. Bleichern Mann sah ich nie unter der Schminke.

„Um Himmels willen,“ sagte ich, „wie haben Sie denn gespielt?“

„Wahnwitzig — schreiben sie,“ antwortete Kainz. Aber ich packte

Ferdinand an beiden Schultern: „Josef", sagte ich und sprach wie zu einem Tauben. „Jetzt müssen Sie!" sagte ich. „Spielen Sie jetzt den Soldaten und Ihren Willen."

„Ja", antwortete Kainz und war noch bleicher geworden. Und plötzlich zog er seine Stulpenstiefel in die Höhe wie ein Jockey im Zirkus vor seinem Sprung. Und stand auf der Bühne — und war der Soldat und der Wille, und siegte.

Siegte, so daß Edvard Brandes am nächsten Morgen schrieb: Das war nicht Ferdinand, sondern das war Bonaparte, der aus den Kulissen ging, um eine wirkliche Welt zu erobern.

Herr und Frau Kainz wohnten in Klampenborg. Er brauchte schon damals so sehr Ruhe. Wenn Besuch kam, flammte er auf, er, der sich für alles interessierte und das Unglaublichste zu können und zu wissen schien. Aber war er unter seinen Nächsten, da war er meist müde und saß stundenlang auf ein und demselben Platz auf ein und derselben Bank, ohne zu sprechen, ohne ein Wort zu sagen. Der eine oder der andre sollte trotzdem bei ihm sitzen. Stand man auf, so fragte er: „Sie gehen?"

Und man setzte sich wieder, und er — blieb stumm.

Er brauchte Stille und Ruhe. Aber er fügte sich immer dem, was „die andern" wollten.

Er beherrschte seine Umgebung vollständig und war doch (ein Widerspruch, der im Leben des Genies häufig ist) ganz deren Beute. Seine Stiefkinder, die er blind verzog, quälten den ermüdeten Mann:

„Papa, ich will in die Ausstellung."

„Laß mich doch —."

„Papa — ich will in die Ausstellung, die Puppen ansehen."

„Laß mich —."

„Mama hats gesagt — —."

Und Josef Kainz fuhr in die Ausstellung, um Puppen anzusehen.

Am Abend gingen er und ich ins Tivoli hinüber, um zu schaukeln. Er hatte, so wie ich, eine wahnwitzige Leidenschaft fürs Schaukeln. Wir standen jeder an einem Ende der Schaukel und wurden zwischen den Bäumen emporgewirbelt, während Josef Kainz vor Jubel schrie, wie ein Parforcereiter, der über die Barriere setzt. Wir waren auch im Zirkus, der eine Raubtiernummer brachte. Kainz liebte die roten und die geflammten Bestien.

„Siehst du sie — siehst du sie, Sarah!" rief er und sprang in seiner Loge auf, vor Begeisterung über die Raserei der Löwen.

Er hatte Tiere lieb, vielleicht weil sie nicht störten. Und er hatte in Klampenborg einen Papagei aus Berlin mit. Der flog eines Tages weg, hinüber in Tietgens Garten. Kainz war außer sich. Klampen-

borgs höchste Leiter kam auf den Strandweg, und Josef Kainz selbst hing auf der Spitze der Leiter und rief den Papagei, der sich auf einem Riesenbaum niedergelassen hatte — rief und beschwor.

Nie hat Romeo in Julias Garten zärtlicher geklagt als Kainz an diesem Tage, auf der Spitze der Leiter, um den ungetreuen Papagei klagte, bis dieser sich schließlich erweichen ließ und heimkehrte.

War dies an dem Tage, wo er in den ‚Räubern' spielen sollte und sich verspätete? Ich weiß es nicht mehr, aber sicher ist, daß wir eines Tages zu spät mit einer Droschke abfuhren, und mitten auf dem Strandweg brach die Deichsel, und wir konnten nicht weiter.

Einen solchen Strom von Schimpfworten habe ich nie gehört, wie den, der sich an diesem Tage über den Kutscher ergoß. Aber im letzten Moment bekamen wir einen andern Wagen — und erreichten das Theater in der allerletzten Minute. Während Kainz immer weiter über den Kutscher raste, obwohl wir ja jetzt einen ganz andern Kutscher hatten.

Aber wie er an diesem Abend den Karl in den Räubern spielte, habe ich ihn nie spielen sehen.

Nach der Vorstellung war er jubelnd froh: „Heute Abend hab ich gespielt!" rief er. „Ich habe die ganze Revolution gespielt und hatte die Tricolore an meinem Hut."

Plötzlich lachte er: „Aber an allem ist der Kutscher schuld", sagte er.

Schließlich ging das kopenhagener Gastspiel zu Ende.

Ein Dutzend Freunde baten am letzten Abend des Gastspiels Josef Kainz und seine Frau, mit ihnen zu speisen. Georg Brandes war unter diesen Freunden, und er sprach auf Josef Kainz. Es war wohl eine der schönsten Reden, die dieser Meister der Redekunst in seinem Leben gehalten hat.

Gorg Brandes sprach von seiner Jugend. Da schlich er sich an den Häusern entlang, um einem vornübergebeugten Manne zu folgen, den er vergötterte. Der Mann hieß Michael Wiehe, und alle Poesie der Liebe hatte auf seinen Lippen gelebt. „Aber Sie, Josef Kainz, Sie sind ebenso groß, oder sind Sie größer? Sie sind das Feuer selbst. Sie sind die Flamme und das Schwert."

So schloß Georg Brandes — aber da rief Josef Kainz über den ganzen Tisch hinüber, rief wie ein jauchzender Knabe:

„Hörst du, Sarah, hörst du, Sarah?" Und der Zigeunerjunge aus Ungarn klatschte in die Hände, als der Vierzehnjährige, der er war.

. . . Es vergingen lange Jahre, bis ich Josef Kainz wieder sehen sollte. Zuletzt sah ich ihn in Berlin. In der Generalprobe zu ‚Hamlet'. Fünf Stunden hatte vor unsern Augen das Genie das schmerzbedrängte Leben des Genies durchlebt. Ich hatte zu mir selbst gesagt:

Es gibt also wirklich Menschen, die nicht vergebens leiden, sondern den Brand ihrer Herzen in unsre Herzen schleudern — zu einer Art von Befreiung.

Aber jetzt war die Probe zu Ende, und die Reihe war — an den Photographen, den unvermeidlichen Photographen.

Hamlet sollte auf einem Runenstein photographiert werden. Der Runenstein stand auf einem Hügel, und Herr Hamlet stand neben dem Runenstein. Es sah gräßlich aus.

Plötzlich rief ich, mitten in dem fremden Theater:

„Kainz, es ist scheußlich."

„Wer spricht —?" fragte Kainz.

„Ich", antwortete ich.

Kainz erkannte meine Stimme und überlegte einen Augenblick. Dann lächelte er:

„Nun, so kommen Sie doch herauf und zeigen Sie mirs", sagte er. Und ich tappte durch das Theater und über die Rampe und hinauf auf den Hügel und heran zu dem Runenstein. „So müssen Sie stehen", sagte ich und stellte mich auf.

„Schön", sagte Kainz und stellte sich in meiner Position an den Runenstein.

Das Bild wurde scheußlich.

Das war das letzte Mal, daß wir uns sehen sollten, und die letzten Worte, die wir wechselten, waren Grüße aus Dänemark.

In Hamlets Tracht stand Josef Kainz an der Rampe und sprach vom Sund und von Dänemarks Wäldern, die er liebte. Und als ob seine Augen Dänemarks Sommer und sein grünes Laub sähen, flüsterte seine Stimme zweimal: „Der schöne Wald — der schöne Wald."

Es waren die letzten Worte, die ich aus seinem Munde hörte.

Aber seine Frau erzählte mir ein paar Tage später in einer Gesellschaft, daß Kainz, im selben Frühling, an einem Vormittag, auf einer Terrasse an der Riviera, ihr gesagt hätte:

„Du, Bang hat etwas über Geijerstam geschrieben. Ich las es gestern abend. Ich will es Dir vorlesen."

Es waren ein paar ganz bescheidene Worte. Was ich eben gefühlt hatte. Denn dieser arme Geijerstam war wirklich von der Art des Schmerzes bis ins Mark getroffen worden.

Kainz las seiner Frau die paar Seiten vor, und als er sie gelesen hatte, sagte er: „Wie schön Bang über die Toten schreibt . . .".

— —

Ach, über Dich, Josef Kainz, konnte ich es nicht. Dazu ist mein Schmerz allzu tief, und Du, der Du uns entrissen wurdest, warst allzu reich.

Rundschau

Zum großen Wurstel

Das münchner Lustspielhaus ist ein kleines, sehr artig eingerichtetes Theater im Nordwestviertel. Aber wie über ein Schlachtfeld weht es durch den schmucken Raum, und aller Enden glaubt das Ohr, die Seufzer verkrachter Bühnenspekulanten wimmern zu hören, glaubt das Aug, die Gespenster gefallener Direktoren geistern zu sehen. Und jeden Sommer lädt und jeden Winter eine neue Spielleitung zur Eröffnungsvorstellung.

Diesen Winter hat uns der Doktor Eugen Robert, vor dem diabolus loci nicht bangend, zu Gast gebeten. Er hat Guido Herzfeld und Ludwig Hartau und sonst viel Wagemut mitgebracht und die kleine Bühne, an den Grand Guignol in Paris und den Doktor Arthur Schnitzler in Wien sich und uns erinnernd, ohne jeden Grund ‚Zum großen Wurstel' getauft. Eröffnet hat er das Unternehmen mit drei Einaktern: von Freksa, von Brody, von Heinrich Mann.

Freksas Groteske: ‚Die Dame im Kamin' reiht, von vornherein auf alle äußere und innere Wahrscheinlichkeit wie auf jede tiefere Bedeutung verzichtend, mit gequälter Akrobatik witzlose Situationen aneinander, um sie mit einer Pointe zu krönen, die aus Wedekinds ‚Kammersänger' bekannt, aber ihres Sinnes beraubt ist. Man begreift nicht, wie der Dichter der ‚Ninon' derartigen Quark veröffentlichen konnte. Brodys Drama: ‚Der alte Fürst' ist ein Ragout von andrer Schmaus. Aus der ‚Elga' stammt die Idee und die Stimmung, aus der ‚Salome' und der ‚Florentinischen Tragödie' Linienführung und Sprache; nebenher läßt Brody einen siebenbürgischen Fürsten des siebzehnten Jahrhunderts einen Spruch von Bismarck zitieren. Was Wunder, daß sich da die Spieler von der Nachahmungssucht des Dichters anstecken ließen, und daß, um die unfreiwillige Komik zu steigern, Frau Ida Roland die Durieux und Herr Hartau gar Herrn von Possart kopierte. Heinrich Manns ‚Varietee' ist ein blitzblanker Akt; ein wenig dünn der Stamm, aber schön bereift mit glitzernden Bosheiten. Der Dichter hatte dagegen protestiert, daß er in München, seinem Wohnort, an dieser Stelle und mit diesem aus dem Zusammenhang gerissenen Spiel zu Wort komme. Das Hin und Wider, das sich an den Protest knüpfte, hatte das Publikum mit vielem Nachdruck auf die Qualitäten des Werkchens hingewiesen, und es war nicht gut, daß nun gerade dieses Dramolet, das in Heinrich Manns Lebenswerk gewiß keine bedeutsame Rolle spielt, die Münchener auf den hier übel unterschätzten Dichter aufhorchen ließ. Zudem war die Darstellung recht mittelmäßig. Hartau zwar machte jetzt vieles wieder gut, was er als deklamierender Ungarnfürst in Brodys Stück gesündigt hatte, aber Frau Roland brachte für die Heldin nur die Dreistigkeit mit; die Grazien, die diese Dreistigkeit

notdürftig belichten müssen, waren leider ausgeblieben.

So hat sich der ‚Große Wurstel‘ ziemlich zweideutig hier eingeführt, und die Geister der in diesem Haus dahingegangenen Direktoren üben schon den Hymnus ein, mit dem sie den neuen Gefährten begrüßen wollen.

Lion Feuchtwanger

Don Juan

Dieses Werk von Martin Langen ist ein herzlich langatmiges romantisches Ritterstück, das ebenso gut ‚Die Gebrüder Markenstein‘ oder ‚Der Geist am Kreuzweg‘ heißen könnte. Es ist darin die Rede von Spaniens Weltherrschaft, von Frauenehre und Ritterschaft, von Liebesnacht und Maienmorgen und von Gott weiß was sonst noch; alles schiert einen schließlich den Teufel. Denn mit dem Don-Juan-Problem hat es leider etwas weniger als nichts zu tun. Zunächst hört man eine Unmenge von spanisch-maurischen Kämpfen, von Sieg und Niederlage, und was man in diesem Betracht nur ausdenken kann, und hofft immer: Don Juan kommt noch. Dann gehts in derselben Ausführlichkeit an die Reichsverhältnisse — Sorge um Erbfolge, Designation, ein junges Pärchen mit Semmelpoesie, und abermals hofft man: Don Juan kommt noch. Und so läufts weiter. Die Königin und ihre Vertraute in endlosen Dialogen, die Tochter des Oberfeldherrn, und wer nur sonst auf dem Zettel steht — jeder macht in Tragik und Schicksal, und immer wieder tröstet man sich: Don Juan kommt noch. Und endlich kommt er auch. Aber wie kommt er? Er hat also herausgebracht, daß die Vertraute der Königin von dem Oberfeldherrn schmählich entehrt worden ist, und beschließt dafür, dessen Tochter zu schänden. Seht, so ein Kerl ist er. Das läßt er dann aber doch bleiben, weil er fürchtet, daß es seinem im Grunde edlen Charakter nicht ansteht. Der Oberfeldherr — er ist nun einmal ein Ekel — lohnt ihm das übel und bezichtigt ihn des Verkehrs, dessen er sich enthielt. Dafür deckt erstens Don Juan sein Verbrechen auf, läßt ihn deshalb zweitens zum Bann verurteilen und sticht ihn überdies drittens tot. Da wir aber mittlerweile im fünften Akt sind, muß Don Juan notwendigerweise gleichfalls sterben. (‚Trauerspiel‘ ist der Untertitel des Stückes.) Auf wie komische Art das bewerkstelligt wird, will ich nicht auch noch erzählen. Genug von den Unmöglichkeiten. Es ist kein Kunstwerk und nicht einmal ein Theaterstück: es ist überhaupt nichts. Es fehlt an der Handlung, an der Motivierung, an der Charakteristik, an der Sprache — es fehlt an allem. Don Juan spricht etwa so:

„Versink in Schlamm, giftblühende räudige Welt,
Pestbeule, blut'ges schwärenstarrendes Chaos,
Gewürzt vom eigenen mörderischen Dunstkreis.“

Die Dichtung wurde im cölner Schauspielhaus zu Ende gespielt. Martersteig hatte die Selbstverleugnung gehabt, dem Zauber durch seine eigene Regie zu Hilfe zu kommen: er stellte Bilder von so wohltuender Frische und Schönheit zusammen, daß man zum Glück ganz vergaß, dem Dichter zuzuhören.

Saladin Schmitt

Das Kind

Ottomar Enking nennt seinen Einakter eine koggenstedter Komödie. Diese Bezeichnung ist zu anspruchsvoll. Von einer ostholsteinischen Komödie erwartet

man den Kampf begrenzter Kleinstadtmenschen untereinander oder ihren Zusammenstoß mit fortschrittlichen, großstädtischen Elementen. Auf jeden Fall Handlung, Entwicklung. Die Zustandsschilderung muß ganz in die Aktion übergehen. Enking aber gibt von alledem nichts. Er pinselt ein Stilleben, ein Genrebildchen. Stoß und Gegenstoß fehlt. Er zeigt nur zwei verschrumpfelte Alte, deren einziger Gedanke ihr Kind in Hamburg ist. Im ersten Akt erfahren sie, daß diese Tochter ohne ihr Wissen geheiratet hat. Im zweiten, daß ihr Schwiegersohn im Gefängnis sitzt und das Geld ihrer Ida beim Bankerott einer Bank verloren ging. Sie verkaufen darum ihr Haus, merken im dritten Akt beim Besuch der Tochter, daß diese ihnen längst entwachsen ist, und fühlen sich nun erst recht vereinsamt. Enking führt diese beiden Alten nicht vorwärts und nicht rückwärts, er dreht sie während dreier Akte langsam um sich selbst. Er strichelt und punktiert einen behaglichen Hintergrund, ohne den Vordergrund auszufüllen, und vermeidet es nicht immer, das Philemon- und -Baucis-Motiv papieren und kitschig zu übertreiben. Trotzdem ist dieses Stücklein in seinen echten Teilen nicht ohne Reiz, der auf der Bühne des Kleinen Theaters zu einem wirklich großen Genuß wurde, weil Ilka Grüning das zerknitterte Mütterchen mit einer Zartheit und Schlichtheit gab, die über alle Szenen den Schimmer eines Idylls breitete.

Herbert Ihering

Der unbekannte Tänzer

Von Tristan Bernard. Der unbekannte Tänzer ist ein junger Möbelzeichner, der auf eine großbürgerliche Hochzeit gerät, weil er gerade einen geliehenen Frack anhat. Und obschon ihm der gar nicht sitzt, wird dieser Frack so der Urheber seines Glücks, einer Capusschen veine. Er trifft nämlich im Vestibül erst einen Schieber von altem Freund und dann eine junge Dame von Vermögen, und es füllt den Zwischen- und den zweiten Akt aus, daß der eine ihm die andre verschafft. Halb gegen seinen Willen; denn er ist ein ehrlicher Mensch, und er liebt das Mädchen wirklich — und was sonst noch dazu gehört, um Amüsement und Sentimentalität zu einer Herz und Zwerchfell gleichermaßen erschütternden Beifallsbombe zusammenzuballen. Wenn diese geplatzt ist, ist natürlich „alles aus“; aber es ist ein durch scherzhafte Milieuepisoden in Aktlänge gezerrtes Anhängsel da, um den fälligen Vatersegen auf die beiden vorher vom Autor dazu ausersehenen Häupter träufeln lassen zu können. Daß das gerade in einer Möbelhandlung geschieht, ist natürlich nicht notwendig, aber verhältnismäßig neu; sonst könnte ja auch das Stück nicht damit enden, daß der Bräutigam eine Schlafzimmereinrichtung Louis seize gezeigt zu bekommen wünscht.

Mit diesem Bräutigam eröffnete Harry Walden seine direktorial-mimische Periode und man kann zu seinem Lob (und Tadel) nur sagen, daß es ihm die Rolle ebenso auf die salonfähige Piquébrust wie auf das sentimentale Vorhemd geschrieben erschien. Im übrigen bin ich dafür, daß Herrn Doktor Zickel auch die Konzession als Regisseur entzogen wird.

Harry Kahn

Aus der Praxis

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

22. 1. Ottomar Enking: Das Kind, Dreiaktige Kleinstadtkomödie. Berlin, Neue Freie Volksbühne.

Otto Erler: Die Reliquie, Zweiaktige Komödie. Dresden, Literarische Gesellschaft.

23. 1. Ernst August Saatweber: Jojakim, Fünfaktige Tragödie. Barmen, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

André Villard: Der Herr mit der grünen Kravatte, Einaktige Groteske. München, Zum großen Wurstel.

3. in fremden Sprachen

Arthur Pinero: Preserving Mr. Panmure, Komödie. London, Comedy Theatre.

Zeitschriftenschau

L. Andro: Erik Schmedes. Merker II, 7.

Richard Batka: Angelo Neumann. Merker II, 7.

Kunst- und Geschäftstheater. Kunstwart XXIV, 8.

Hans Franck: Lenz. Der neue Weg XL, 2.

Otto Franke: Elisabeth Schneider. Bühne und Welt XIII, 8.

Hellmuth Goetze: Ludwigs Makkabäerdichtung und ihr Verhältnis zu Publikum und Bühne. Der neue Weg XL, 3.

Franz Gürtler: Deutsches Theater und ‚Deutsches Theater'. Kunstwart XXIV, 8.

Hermann Kienzl: Raphael Loewenfeld. Bühne und Welt XIII, 8.

Josef Kohler: Hamlet. Westermanns Monatshefte LV, 6.

Adolph Kohut: Roderich Benedix. Bühne und Welt XIII, 8.

Walther Küchler: Eugen Brieux. Germanisch-Romanische Monatsschrift II, 8.

Artur Kutscher: Kritiker und Kunstwerk. Literarisches Echo XIII, 8.

Hans Land: Engelbert Humperdinck. Reclams Universum XXVII, 17.

Hans Landsberg: Ein Frühverstorbener (Georg Büchner). Literarisches Echo XIII, 8.

Bernhard Luther: Die Tragik bei Ibsen. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft V, 4.

Paul Marsop: Ueber die Grenzen der Menschheit und des Komponierbaren. Merker II, 7.

Hermann Meister: Märchenstücke. Masken VI, 19.

Hertha Rossow: Johann Friedrich Loewen, ein Reformator des deutschen Theaters. Der neue Weg XL, 2.

Ernst Schur: Gordon Craig. Theater II, 10.

Felix Stössinger: Opernparalipomena. Zukunft XIX, 16.

J. Stur: Die Grundlagen des antiken Theaterbaus. Merker II, 7.

Valerian Tornius: Das Liebhabertheater. Der neue Weg XL, 2.

Roderich Benedix. Reclams Universum XXVII, 17.

Berthold Viertel: Karl Schönherr. Merker II, 17.

Arthur Westphal: Deutsche Bühnenkunst in den letzten zwanzig Jahren. Grenzboten LXX, 2, 3.

Ernst von Wolzogen: Des Ueberbrettls Geburtstag. Theater II, 10.

M. A. Zündorff: Zur Schauspielkritik. Der neue Weg XL, 3.

Engagements

Bamberg (Stadttheater): Peter Michel Braun 1911/12.

Barmen (Stadttheater): Karl Wanczycki 1911/13.

Basel (Stadttheater): Philipp Kraus 1911/13.

Berlin (Residenztheater): Herma Tolly.

Braunschweig (Vereinigte Sommerbühnen): Richard Riedel, Carl Tralow 1911.

Bremen (Stadttheater): Ludwig Masson 1911/14, Max Roller.

— (Tivolitheater): Hans Ludwig, Sommer 1911.

Chemnitz (Vereinigte Stadttheater): Louis Schäfer.

Cöln (Vereinigte Stadttheater): Alexander Engels 1911/13.

Danzig (Stadttheater): Toni Witt 1911/13.

Darmstadt (Hoftheater): Franz Hermann.

Dessau (Kristallpalasttheater): Hans Faber, Sommer 1911.

Detmold (Hoftheater): David Eichhöfer 1911/13.

Frankfurt am Main (Schauspielhaus): Oskar Kanzenel 1911/16.

Gera (Hoftheater): Else von Hagen 1911/13.

Gotha (Hoftheater): Lina Baak 1911/13.

Graz (Vereinigte Stadttheater): Ernst Rolle 1911/14.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Paula Silten.

— (Stadttheater): Hertha Pfeil-Schneider-Wohllebe.

Hannover (Schauburg): Anni Reimers 1911/14.

Homburg (Kurtheater): Bruno Reichardt 1911.

Jena (Stadttheater): Margarete Babinsky 1911/12.

Karlsruhe (Hoftheater): Eugen Rex 1911/16.

Kissingen (Königliches Theater): Helmut Krause, Sommer 1911.

Kreuznach (Sommertheater): Wally Cossé, Agnes Rieger-Marl 1911.

Liegnitz (Neues Sommertheater): Trude Thomas 1911.

Lübeck (Stadttheater): Walter Brehme, Willy Kollwitz 1911/13.

Magdeburg (Stadttheater): Martin Baumann 1911/12.

Meiningen (Hoftheater): Trude Renner 1911/12.

Meißen (Stadttheater): Richard Hustig.

Oldenburg (Hoftheater): Agnes Rieger-Marl 1911/14.

Rostock (Stadttheater): Reinhold Jungermann 1911/14.

Stuttgart (Schauspielhaus): Fritz Krauß 1911/14.

Wernigerode (Sommertheater): Karl Grandinger 1911.

Würzburg (Stadttheater): Helmut Krause 1911/13.

Nachrichten

Hofrat Varena hat die Direktion des Stadttheaters in Königsberg nach zwanzigjähriger Tätigkeit niedergelegt. Sein Nachfolger ist der cottbuser Direktor Berg-Ehlert.

Der Landesausschuß des Königreichs Böhmen macht öffentlich bekannt, daß die deutschen Theater von Prag für die Zeit vom fünfzehnten Oktober 1911 bis vierzehnten Oktober 1921 zu vergeben sind. Die Offerten sind bis zum einunddreißigsten März 1911 bei der Intendanz des Königlichen Deutschen Landestheaters in Prag III/176 (Landtagsgebäude) einzubringen.

Die Presse

Tristan Bernard: Der unbekannte Tänzer, Lustspiel in drei Akten. Lustspielhaus.

Vossische Zeitung: Das Stück war nur ein Vorwand. Im ganzen war es ein Walden-Erfolg.

Lokalanzeiger: Trotz mancher niedlichen Verwicklungen verstimmt die skrupellose Verwendung des ältesten Rezepts.

Börsencourier: Der Stoff ist durchsichtig dünn, die Verwertung nur stellenweise amüsant.

Morgenpost: Eine überharmlose, weitschweifige Backfischgeschichte.

Berliner Tageblatt: Stück, Held, Darstellung und Beifall gemütlich, aber schleppfüßig und nölend.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 6
9. Februar 1911

Der General Bonaparte / von Ernst Reinmann

Ein fünfaktiges Schauspiel, das bei S. Fischer in Berlin erscheint, und von dem hier eine Szene folgt. Die Situation ergibt sich für den Leser teils aus seiner Geschichtskenntnis, teils aus der einleitenden Regiebemerkung, teils aus Babs Kritik.

Der vierte Akt

Im vierten Akt spielt die erste Szene in Paris. In einem Saal des Luxembourg-Palastes. Es findet eine Festlichkeit zu Ehren Bonapartes statt; der, nachdem er in Campo Formio den Frieden geschlossen und die Verhandlungen in Rastatt geleitet hat, in Paris ist. Im Hintergrunde, auf einer etwas erhöhten Estrade ist die Tafel. Vorn stehen rechts und links zwei kleinere Tische und bequeme Sessel daneben. An der Tafel sitzen in der Mitte, auf dem Ehrenplatze Bonaparte, links von ihm Josephine, rechts Barras. Ferner sind vorhanden: Madame de Staël, Talleyrand im Ministerkleide, Bernadotte, Madame Tallien. Von Bonapartes Offizieren: Murat, Lannes, Junot, Marmont. Außerdem viele Herren in Galakleidern und Damen. Man ist mit dem Essen fertig, und Diener tragen das Geschirr hinaus und schenken noch einmal die Gläser voll. Es herrscht die angeregte Stimmung, die nach einem guten Essen, bei dem man einige Gläser Wein getrunken hat, üblich ist.

T a l l e y r a n d (erhebt sich ein wenig zerstreut, weil er noch über die Rede denkt, die er sprechen will. Als er steht, nimmt sein Gesicht eine ruhige Sicherheit an; wie es für einen Menschen, auf den die Augen aller Anwesenden sich konzentrieren, gut ist): Bürgerinnen und Bürger! Wir haben die Ehre, den General Bonaparte bei uns, an unserm Tische zu sehen; und Sie wissen, was diese kurzen und bescheidenen Worte sagen. — Der Bürger General möge mir verzeihen, daß ich jetzt nicht eingehend jener außerordentlichen Taten gedenke, die ihn unsterblich machen werden in den Annalen der Weltgeschichte; aber ihr Ruhm ist in den Grenzen der Republik, ja, soweit die menschliche Sprache reicht, so selbstverständlich geworden, daß meine Worte

nur klein und lächerlich erscheinen würden. — Der Grund einer Tat ist aber in den Eigenschaften des Vollbringers zu suchen; und deshalb halte ich es für würdiger, eher den Ursprung als die Tat selbst zu preisen. — Hätte der Bürger General je dieses, fast außerhalb der menschlichen Möglichkeit Stehende erreichen können, wenn nicht die Freiheit die in ihm wohnenden herrlichen Fähigkeiten zur Entwicklung gebracht hätte? — Die Revolution hat dem General den Raum gegeben, zu dieser Gewaltigkeit heranzuwachsen, und die Republik ist es, der die Taten dieses großen Mannes zum Segen gereichen. Aber selbst in dieser weiten Sphäre wäre ein gewöhnlicher Mensch nicht zu solchen Zielen gekommen. Doch seinem unermüdlichen Eifer, seinem Scharfblick, der den Nutzen in jedem Zufall zu erkennen verstand; seinem prophetischen Vorausfühlen, das ihn zum Herrn der Zukunft machte; seiner plötzlichen Inspiration, die durch unverhoffte Hilfsquellen die durchdachtesten Kombinationen des Feindes zunichte machte; seiner persönlichen Tapferkeit, die im Augenblicke des Zagens den Truppen das leuchtendste Beispiel gab, und endlich seiner alles mit sich fortreißenden revolutionären Begeisterung und hingebenden Vaterlandsliebe gelang es, die scheinbar unüberwindlichen Hindernisse dieses Feldzuges zu besiegen und ihn mit so glänzendem und glorreichem Frieden zu beschließen. — Und wenn wir in diesem köstlichen Geschmeide nach dem wertvollsten Edelsteine suchen, so sehen wir auf den ersten Blick die Vaterlandsliebe, die Liebe zur Republik am klarsten daraus hervorleuchten. Dieses erhabene Gefühl, das ihn den Helden des klassischen Altertums gleich macht, bewies er, als er, die äußerliche Größe und Würde verachtend, vom Gipfel seiner Macht herabstieg und seinen Lorbeerkranz am Altar des Vaterlandes niederlegte, um, wie einst Cincinnatus, als einfacher Bürger wieder unter Bürgern zu leben. — Bürgerinnen und Bürger! Ich bitte Sie, jetzt mit mir auszurufen: Es lebe der Befreier Italiens, der Besieger Oesterreichs, es lebe der General Bonaparte!

Alle (erheben sich und rufen, ihre Gläser hochhaltend): Es lebe Bonaparte!

Bonaparte (der bisher teilnahmslos, anscheinend ohne zu hören, mit dem Messer auf dem Tische gespielt hat, erhebt sich jetzt gelangweilt und sagt mit gleichgültiger Stimme): Bürger Talleyrand, ich danke Ihnen für Ihre Worte, die einen großen Eindruck auf mich gemacht haben. — Ich danke Ihnen, Bürger und Bürgerinnen, für Ihre Zuneigung. (Er glaubt, daß die Tafel aufgehoben ist, und will fortgehen. Da richtet sich Barras auf, drückt den neben ihm Stehenden wieder auf den Stuhl und hält Bonaparte mit Liebenswürdigkeit fest)

Barras: Noch einen Augenblick, meine Freunde! Ich bitte — setzen Sie sich noch für einen Augenblick! (Alle nehmen wieder

Platz und sehen Barras erwartungsvoll an. Barras stellt sich in Positur und stützt die linke Hand leicht auf den Tisch) Meine Freunde! Der Bürger Talleyrand hat jetzt von der ruhmreichen Vergangenheit des Generals Bonaparte gesprochen; mir ist es vergönnt, Ihnen einen Blick auf seine, was ja teilweise auch unsre Zukunft ist, zu eröffnen. Der General Bonaparte hat eingesehen, daß der zu Campo Formio abgeschlossene Frieden kein dauernder sein kann, ehe nicht die Wurzel der gegen die Republik gerichteten Koalition getroffen ist; ehe nicht England zum Frieden gezwungen ist. Er hat sich erboten, das von ihm so herrlich angefangene Werk, der Republik den Frieden zu bringen, zu vollenden. — Mit treffendem Blick hat er erkannt, daß das durch seine Lage so geschützte Land nur in seinen Kolonien anzugreifen und zu schädigen ist, und den kühnen Plan gefaßt, Aegypten, das von dem türkischen Sultan aufgegeben und unter der tyrannischen Herrschaft der Mameluken ist, zu erobern, es zur französischen Kolonie zu machen und von dort, aus gesicherter Stellung heraus, die englischen Kolonien anzugreifen. — Dieser Plan, der durch seine Großartigkeit ebenso überrascht, wie er durch seine Abenteuerlichkeit ängstigt, hat nichtsdestoweniger einen realen und sichern Boden. Denn der Kopf, der ihn ersonnen, und die Hände, die sich erboten haben, ihn auszuführen, bieten Gewähr für ihn. Sie haben es bewiesen, daß ihnen nichts unmöglich ist. — Dieses heutige Fest, meine Freunde, wird das letzte sein, das uns Gelegenheit gibt, den General in unsrer Mitte zu haben; denn er hat sich entschlossen, das große Werk in einigen Wochen schon zu beginnen. (Er ergreift sein Glas) Meine Freunde! Stoßen wir jetzt auf das glückliche Gelingen der Expedition, auf den Ruhm der Republik und auf die Gesundheit des Bürger Generals an!

Alle (erheben sich wieder und stoßen mit ihren Gläsern an. Man sucht möglichst an das von Barras, Bonaparte und Josephine zu kommen. Durcheinander): Es lebe die Republik! Es lebe die ägyptische Expedition! Es lebe Bonaparte!

Bonaparte (dankt nach allen Seiten, sucht aber so bald als möglich fortzukommen).

(Alle verlassen jetzt die Tafel. Rechts und links werden von den Dienern große Flügeltüren geöffnet, die in hellerleuchtete Räume führen. Man hört bald Tanzmusik. Die Gäste haben sich langsam und plaudernd in die Nebenräume zum Tanzen oder zum Spielen zurückgezogen. Die Diener beginnen die Tafel abzuräumen)

Bonaparte (kommt mit Lannes in den Vordergrund): Es ist Zeit, daß ich fortgehe, Lannes. — Pah, wenn es sich nicht um meinen Abschied handeln würde, hätte Barras nicht so von mir gesprochen. — Und die andern — ich brauchte nur ein halbes Jahr untätig hier zu sitzen, und man hätte alles vergessen, und kein Teufel

würde sich mehr um mich kümmern. Wer das Volk nicht immerfort zu füttern versteht, der ist ihm nichts. — Bernadotte nennt mich schon wieder Kollege. — Ich habe damals im Fructidor dem einen zu viel, dem andern zu wenig zugetraut. — Augereau hat seine Lage auszunützen verstanden, daß er jetzt der General der Rheinarmee ist. Und Bernadotte, wenn der mein Vertrauen gerechtfertigt hätte, Lannes, dann wäre ich heute der Diktator von Frankreich.

Lannes: General, ich beobachtete ihn, als Barras das von der aegyptischen Expedition sagte. Er schien sich zu freuen.

Bonaparte: Er denkt, jetzt hat er das Feld hier alleine. Er ist trotz seiner Dummheit ehrgeizig. — Glaubst du, daß ihm einzig dieser Instinkt damals gesagt hat, was ich wollte? — Er hat es mit den Direktoren gehalten — er wird wohl steigen wollen durch sie. — Pah, weit wird ers nicht bringen! Doch, die Dummen sind ja hier in Frankreich heute die Besten.

Lannes: General, wann denkst du, daß wir werden abfahren können?

Bonaparte: Sobald die Truppen beisammen sind, Lannes. Sobald wie möglich. Ich krepiere ja fast hier. — Und (er zieht einen Brief aus der Rocktasche) lies hier einmal diesen Brief, Lannes.

Lannes (liest): Hüten Sie sich, Bürger General, außerhalb Ihres Hauses zu essen. Man trachtet Ihnen nach dem Leben, und nicht allein aus privatem Haß. (Auffallend) Sacre bleu! Wer hat das geschrieben?

Bonaparte: Pah, wer weiß? Es ist Dummheit. Aber ich sage dir, es ist schon Zeit, daß ich fortgehe. — Sie brauchten auch übrigens gar kein Gift. Es genügt schon, unter diesen Dummköpfen zu leben, um umzukommen.

(Madame de Staël kommt sehr lebhaft nach vorn, zusammen mit Bernadotte. Langsamer folgen Josephine, Madame Tallien, Barras und Talleyrand. Lannes tritt beiseite. Er zerreißt den Brief und wirft ihn in den Kamin. Dann entfernt er sich in ein Nebenzimmer)

Madame de Staël: General, das hat uns alle überrascht! — Ich konnte es zwar gleich nicht glauben, daß ein solcher Geist, wie Sie, die träge Ruhe hier lange aushalten würde. — Aber bis nach Aegypten! — Das nenne ich einmal Unternehmungsgeist!

Bernadotte: Ja, niemand hatte eine Ahnung davon. Ihre Adjutanten haben auch nichts ausgeplaudert, Bürger General.

Bonaparte (nachdrücklich): Wer mein Vertrauen besitzt, darf keinen Mund haben — General Bernadotte!

Madame de Staël (drängt sich energisch in den Vordergrund): General, Ihr Unternehmen imponiert mir. — Was bezwecken Sie eigentlich mit dieser Expedition?

B o n a p a r t e : Madame, das ist Politik. Von Politik verstehen Frauen nichts.

M a d a m e d e S t a ë l : Das ist nicht wahr, General. Das denken Sie nur, weil Sie überhaupt von den Frauen wenig halten.

B o n a p a r t e (mit offener Ironie): Oh, Madame, Sie irren — ich halte sehr viel von meiner Frau. (Madame de Staël ist frappiert)

B a r r a s (tritt jetzt hinzu mit den andern): Sie werden sich doch nicht etwa heute der Geselligkeit entziehen wollen, Bürger General?

M a d a m e T a l l i e n : Ach lassen Sie doch, Barras, sein wir mal ein wenig eigennützig und genießen wir die noch so kurze Anwesenheit des Generals hier im besondern. Kommen Sie, setzen wir uns hierher und unterhalten wir uns. — Nicht wahr, General? Wollen Sie das nicht auch lieber?

B o n a p a r t e (mit einem Scheine von Freundlichkeit): Gewiß, wenn Sie es wünschen, Madame.

B a r r a s : Aber, Therese, bedenke, ich habe doch Pflichten als Gastgeber.

M a d a m e T a l l i e n : Oh, die amüsieren sich schon dort. Kommen Sie nur. — Josephine, sprich du doch auch.

J o s e p h i n e : Ja, Sie müssen schon nachgeben, Barras.

B a r r a s (überwunden): Nun dann — setzen wir uns also, meine Freunde! (Alle nehmen Platz)

M a d a m e d e S t a ë l (nimmt trotz der Niederlage den Kampf wieder auf): General, Sie werden im Orient viel Sympathien finden, in den Ansichten, die man dort von den Frauen hat, und überhaupt in der sklavischen Unterwürfigkeit des Volkes. Eigentlich sind Sie doch der geborene Tyrann. — Dort werden Sie wie ein Sultan regieren können.

B o n a p a r t e (wirft ihr einen flüchtigen Blick zu): Ich werde dort den gleichen Zweck zu erfüllen haben wie in Italien, Madame. — In Italien hatte ich ein Volk von dem Joche der Oesterreicher zu befreien — und in Aegypten werde ich die Bevölkerung von den Mamelucken zu befreien haben. (Madame de Staël lächelt)

T a l l e y r a n d (sagt mit anerkennender Bewunderung): Sie werden die Revolution bis über das Meer tragen, Bürger General!

B o n a p a r t e (gegen das Wort Revolution protestierend, salbungsvoll): Ja, ich werde den Ruhm Frankreichs bis zu den Pyramiden, bis zum Ganges tragen dürfen, Bürger.

(Nach diesen großen Worten scheint eine feierliche Stille eintreten zu wollen)

J o s e p h i n e (verhindert das, indem sie laut sagt): Das ist doch eine merkwürdige Idee von dem General Marmont, daß er sich vor seiner Abreise noch verheiraten will. — Was hat er denn von einer Frau, die er nicht bei sich haben kann?

Barras (beugt sich sardonisch lächelnd zu Josephine): Er hat die interessante Beschäftigung, sich um ihre Treue ängstigen zu dürfen, Madame. (Josephine ist etwas peinlich berührt und blickt auf Bonaparte, der die Klugheit besitzt, dergleichen bei Direktoren nicht zu hören)

Madame Tallien: Ich finde es eigentlich etwas grausam, Bürger General, daß Sie den Frauen nicht erlauben, mit ihren Männern zu gehen. Es kann ja vielleicht Jahre dauern, ehe sie zurückkommen; und so lange kann der Mann ohne die Gesellschaft der Frau gar nicht leben.

Talleyrand (sagt nachlässig, ironisch): Madame, der Orient ist berühmt durch schöne Frauen. Nur etwas korpulent sollen sie sein, für französische Anschauung. (Madame Tallien beachtet das aber nicht, sondern konzentriert ihre Aufmerksamkeit auf Bonaparte, als den augenblicklich Interessanteren)

Bonaparte: Die Frau ist im Kriege nichts wert, Madame.

Josephine (mit unangenehmer Naivität): Nun, — bin ich dir in Mailand nicht sehr nützlich gewesen, Napoleon? Die italienischen Unterhändler und Lieferanten, die du abgewiesen hattest, kamen alle zu mir; und ich wurde dann immer mit ihnen einig. — Du sagtest sogar damals, daß ich wert wäre, einen Platz im Staatsrate einzunehmen.

Bonaparte (über die Beschränktheit seiner Frau bekümmert): Ja, das hat aber damit nichts zu tun, Josephine. (Er setzt mit einiger Selbstverleugnung an Geduld, sich gegen Madame Tallien wendend, hinzu:) Eine Frau kann die Beschwerden des Feldzuges nicht aushalten, Madame; und der Soldat darf nichts bei sich haben, auf das er Rücksicht nehmen muß.

Madame Tallien (nickt aufgeklärt und liebenswürdig)

Barras: Der General hat ganz recht! Und selbst wenn eine Frau die Widerstandsfähigkeit eines Mannes besäße, und Mut und alles, so würde sie doch nicht für den Krieg zu brauchen sein, ihrer Eitelkeit wegen. Sie würde zu ehrgeizig sein und das allgemeine Wohl zu viel außer acht lassen.

Talleyrand (sieht rasch auf Bonaparte, lächelt): Ei, ei, so ist der Ehrgeiz eine weibliche Leidenschaft?

Barras: Jawohl, soweit er nur das Persönliche sucht. Der Ehrgeiz des Mannes liegt darin, dem Staate und der Allgemeinheit so viel als möglich zu nützen. Denken Sie nicht auch so, Bürger General?

Bonaparte (trocken): Ja, wer andern Ehrgeiz hat, als zu nützen, der ist erbärmlich. (Barras und Talleyrand sehen sich verständnisvoll lächelnd an)

Bernadotte: Was Sie da sagen, ist ganz gut, Bürger General. Wenn sich aber einer nützlich machen will, kann ers doch

nur in einem Amt oder in einem Berufe, wenn er da seine Pflicht tut. Um da aber eine Stellung erreichen zu können, dazu gehört schließlich auch eine Portion persönlicher Ehrgeiz. Der Allgemeinheit nützen kann man, nach meiner Ansicht, überhaupt nur unbewußt. Man muß eben seinen Platz als Glied in der Kette der Menschen auszufüllen suchen; das ist meiner Meinung nach alles, was man tun kann.

Madame de Staël (zu Bernadotte): Das sagen Sie, Bürger General. Sie fühlen sich auf diesem Platze befriedigt. Wer sich aber nun zu Höherem berufen fühlt; wer einem idealen Ziele nachgeht, wie jene ersten großen Revolutionäre zum Beispiel, der wird nicht nur ein Glied der Kette sein können, der wird andre Wege gehen müssen als der Durchschnitt der Menschen, General.

Bernadotte: Ich erlaube mir natürlich gegen Ihre Worte nichts einzuwenden, Madame; aber ich denke mir nur, daß solche, die außerhalb der Reihe gehen, den andern eher gefährlich als nützlich sind.

Barras: Ja, Madame, in einer Republik kann solch ein Mann leicht auf Gedanken kommen, wie Caesar seinerzeit.

Madame de Staël: Ja, Caesar war aber auch nur in seiner Zeit möglich. — Was glauben Sie, was ein Mann mit Caesars Fähigkeiten heuzutage hier in Frankreich für einen Platz einnehmen würde?

Barras (in seiner ganzen republikanischen Größe): Einen Platz auf dem Schaffott, Madame.

Talleyrand: Ja, das glaube ich auch.

Madame de Staël: Und was sagen Sie, Bürger General?

Bonaparte: Dasselbe, wenn er so dumm wäre, nicht die Lage zu überschauen.

Madame de Staël (interessiert, lauernd): Und wenn er nun nicht so dumm wäre, General?

Bonaparte (steht auf und sagt mit triumphierendem Lächeln): Dann würde er dort hingehen, wo er Caesar sein kann, Madame! (Madame de Staël versteht ihn)

Barras (erhebt sich jetzt auch): Wir müssen uns jetzt aber wirklich der Gesellschaft widmen, meine Freunde! Wir haben uns bereits viel zu lange zurückgezogen.

(Vorhang)

Deutsches Dramenjahr 1910 / von Julius Bab

4

Die sogenannte neuromantische und die mit noch mehr Vorsicht so zu nennende neuklassische Richtung haben bei aller Gegnerschaft ein Wichtiges gemeinsam: den brüsken Bruch mit

den stilistischen Errungenschaften der Generation von 1890, die besinnungslose Absage an den ›Naturalismus‹. Darin lag Notwendigkeit, soweit jene Bewegung mit den schlimmsten aller aesthetischen Irrtümer verschwistert war: Der Wert eines Kunstwerks sei gleich der Treue der gelungenen Naturnachahmung; aber soweit der Naturalismus nur Stilmittel wies, um das neue Gefühl von der Naturverwobenheit des Menschen darzustellen, bereicherte er die Technik der Menschendarstellung mit neuen illusionskräftigen Mitteln, die fortan kaum mehr vernachlässigt werden dürfen. Auch dann nicht, wenn über das naturalistische Abhängigkeitsgefühl wieder zu freiwollenden und schaffenden Menschenidealen der Weg gebahnt wird. Denn unsern vom Naturalismus geschärften Sinnen wird alles Heldentum nur erredet und erlogen scheinen, das nicht aus und durch den Grund unsers gegenwärtigen Lebens durchbricht. Hier haben unsre Neuklassiker versagt: statt den Hauptmannschen Menschen zu einem Shakespeareschen empor zu entwickeln, haben sie ihn durch eine Racinesche Redefigur ersetzt. Darum werden sie über unser Gefühl nicht siegen. (Die Neuromantiker hatten eigentlich überhaupt nur das naturalistische Wesen für feinere und schwächere Nerven übertragen; sie brachten nichts wesenhaft Neues, Fortführendes.) So bleibt die Frage, ob nicht vielleicht ohne solch schneidend bewußten Abstoß aus der künstlerischen Nachfolge der Naturalisten junge Talente aufwachsen, die der Instinkt ihres jüngern Lebens über die alte Generation hinausführt, ohne daß sie deren Erworbenes einbüßen: die Kraft neuzeitlicher Menschendarstellung?

Obwohl der stärkste Künstler der ältern Generation Norddeutscher ist, scheint die Fortentwicklung des naturalistischen Stils am ehesten in Oesterreich zu gedeihen. Hauptmann schien mit seinen unermüdlichen, vorwärts und rückwärts, hinauf und hinab, rechts und links tastenden dramatischen Formversuchen bis heute fast allein und ohne Gefolge zu stehen. Während in Oesterreich die feste Gestalt Karl Schönherrs sich zu großer Sichtbarkeit aufgerichtet hat. Und Schönherrs dramaturgische Bedeutung scheint mir fast ausschließlich in seinem stilistischen Bemühen zu liegen: inmitten der voll lebendigen Heimat, auf der tragenden haltenden Erde Menschen aufsteigen zu lassen von dämonischer, schicksalgewachsener Kraft des Glaubens und Willens. Schönherr ist gerade mit allem, was an ihm grell und karg und schrill ist, das künftige Schulbeispiel für den Uebergang des Naturalismus zum Monumental-Heldischen. Menschlich schwächer, aber stilistisch kaum minder interessant ist Thadaeus Rittner, von dem ich hier voriges Jahr sprach, mit seinem Streben, Schnitzlerische Psychologie ins symbolisch Mächtige zu steigern. Und in seiner Art scheinen in Wien sich noch allerlei junge Talente zu üben: so hielt ich die Erstlingsarbeit eines Cruewell in Händen, wo nur ein

Uebermaß von Witz und Einfall der klärenden geistigen Selbstzucht harrt, und Dramatisches von Oscar Maurus Fontana, wo ein sehr ernstes und echtes Streben umgekehrt auf reichere Füllung mit selbstständig erlebten Sinnlichkeiten warten muß, um Vollgültiges zu schaffen. Aber es scheint viel Leben und Bewegung im oesterreichischen Nachwuchs zu stecken.

*

Indessen sind gerade im letzten Jahr auch in Norddeutschland ein paar Talente hervorgetreten, die ihre Wurzeln im Psychologismus haben, dramatische Freilichtmaler aus Hauptmanns Schule, die den Menschen in seiner Atmosphäre zu fassen suchen — und beinah nur eine menschenerfüllte Atmosphäre geben. Am auffälligsten vollzog sich der Einmarsch von Hermann Essig, den Julius Hart im ‚Tag' mit ethischer Entrüstung abwehrte und Franz Blei in der ‚Schaubühne' mit aesthetischer Entzückung anpries. Ich finde, daß beide nicht so unrecht haben und beide viel zu starke Worte gebrauchen. Ein Talent nämlich ist dieser Essig ganz zweifellos; vielleicht ist seit dem jungen Wedekind niemand in Deutschland gewesen, der so in psychologischen Abbreviaturen schreiben konnte, dessen Sätze mit so hartem Ruck das Leben aus einer Gestalt reißen und mit so dichten dramatischen Verkürzungen polternd und knarrend und doch atemlos, lückenlos den Dialog vorwärtsschieben. Der sprechende Mensch, der Mensch, der in Worten seine Seele herauswürgt und mit Worten um sich haut, der Mensch, der im Rhythmus, im Bild, im Satzbau seiner Rede seine ganze gefährliche Kraft, seine ganze groteske Ohnmacht enthüllt, er ist sicher Essigs starkes Grunderlebnis, und damit dokumentiert sich dieser Autor als eine dramatische Begabung von seltener Reinheit: sein Wort entzündet sich stets an Spannungen, Handlungen, Bewegungen, er kennt keinen lyrischen Erguß, kein episches Geschwätz; seine kleinen harten Sätze schlagen rastlos schnell hinüber und herüber, daß immer Funken springen und das Leben nie ausgeht. Aber von allen Stürmern und Drängern des dramatischen Stils hat vielleicht trotz Klinger, Grabbe und Wedekind auch noch nie jemand in einer so dumpfen, geistlosen, gottverlassenen Welt gelebt wie dieser Essig! In den drei vorliegenden Dramen jagt mit schwerem Anprall der Schlag des Bluts Menschenleiber hierhin und dorthin — ein dumpfes Tiersein, das haltenden Geist, zielenden Willen, strebende Seelenkraft nicht kennt. Die dunkelsten Bilder menschlicher Unfreiheit und Gebrochenheit aus der Zeit des Naturalismus sind wie leuchtend heroische Landschaften gegen diese Essigschen Dramen. Vor seiner Tragödie ‚Mariae Heimsuchung', diesem Schlangennest von Wahnsinn, Blutschande, Neid und Haß, erscheint Hauptmanns ‚Friedensfest' wie eine taubenblütige Familienidylle, und angesichts des tollen Cancans schamloser Habgier, die seine ‚Glückskuh' entfesselt, scheint ‚Der

Biberpelz' in einem ethischen Utopien zu spielen. Bei aller technischen Könnerschaft weht uns allerdings aus Essigs Stücken ein Hauch wilden, kulturlosen Barbarentums beklemmend an: man glaubt sich unter Höhlenmenschen versetzt und verliert den Schrecken auch im Gelächter nicht. Denn Essigs Lachen ist ohne Licht, hat etwas Nihilistisches, Brutales. Wie Kinder etwa über Epileptiker lachen, so schaut er seiner taumelnden Menschheit zu. Das alles ist nicht von einer ethischen Forderung her gesagt; sondern weil es ein (einstweiliges?) kulturelles Manko ist, so wird es im aesthetischen, in der Formgebung unmittelbar spürbar. Auch in dem besten der Stücke (alle drei sind bei Paul Cassirer in Berlin erschienen), in den ‚Weibern von Weinsberg', deren rührende Legende in einen grotesken Hexensabbath von Feigheit und Geilheit aufgelöst wird, zeigt sich diese Grundschwäche: Essig, der hier mit faunischem Witz die Lüge, Schwäche, Notdurft einer ganzen Stadt über die Szene zerrt, wie ungefähr ein rüstiger Schlächter das Schlachtkalb am Strick, Essig hat bei aller sprudelnden Lebendigkeit im Einzelnen doch keine Kraft, das Ganze zu organisieren, es zu einem Lebewesen höherer Ordnung hinaufzubauen. An dieser Kraft — ihr mögt sie nun Plan, Idee, Geist oder Tendenz nennen — an dieser bewegenden Leidenschaft hat nur der frei überschauende, zielsetzende wollende Mensch teil, und so bleibt am Ganzen der Essigschen Dramen der Fluch des Naturalismus haften, daß sie eben kein ‚Ganzes' sind, daß sie von Zufall zu Zufall fallen und nicht Anfang und Ende haben. Irgendwo hebt Essig mit merkwürdig starkem Griff das Band des Lebens hoch, läßt es eine zeitlang durch die Hand gleiten und läßt es wieder niederfallen; im Anfang und Aufhören ist kein Sinn, all diese Stücke schließen nur äußerlich, sie könnten drei Akte mehr haben oder zwei weniger. Und wir gehen aus ihnen heraus — mehr einem dumpfen, seltsam starken Druck glücklich entlaufen, als von einem schönen Erlebnis gehoben. So bedeuten diese Stücke nicht viel für sich, wenn sie aber (ich weiß es nicht) Anfängerarbeit eines sehr jungen Menschen sind, so deuten sie sicher auf ein starkes Talent, das vielleicht noch zu freier und höherer Kunst aufwachsen wird.

*

Eine große Talentprobe, nicht weniger, aber auch nicht mehr, scheint mir gleichfalls das von manchen sehr stark gelobte Buch von Ernst Reinmann zu sein: ‚Der General Bonaparte' (bei S. Fischer in Berlin). Ein Buch — szenische Studien über das Thema des werdenden Napoleon, durchaus kein Drama; freilich auch keine Gobineausche Geschichtsparaphrase. Mit Künstleraugen sind diese Menschen als Menschen angeschaut und mit gut dramatischem Instinkt zum Sprechen gebracht. Shaws Geist oder der Geist, aus dem Shaw geboren ist, haben viel Anteil an diesem vertieften Realismus. In

kühlen, nicht immer sehr originell pointierten, aber oft vortrefflich beobachteten breiten Szenen-Anmerkungen und einem glatt und leicht gehämmerten Dialog wird hier jede Komik menschlicher Eitelkeit und Schwäche angemerkt, und dabei doch nie der Respekt vor der bedeutenden Lebenskraft verleugnet, die dies vielgewundene Bett zielwärts durchschäumt. In diesem Napoleon sind die wildverbissene Neigung zu Josephine und der Wille zur Macht in keinerlei sentimentalisch-mystischen Konnex gesetzt; beide Kräfte zeugen in grotesk grellem Nebeneinander nur für die gleiche Mutter: eine mächtige Vitalität — und daß sie in allen bedeutenden Augenblicken wie nach prädestinierter Harmonie zusammenarbeiten, das offenbart eben das Genie, das Glück, das Fatum dieses erwählten Menschen. In der nüchternen, phrasenlos harten Zeichnung dieses Napoleons steckt sicher eine, zumal bei Anfängern ganz ungewohnte künstlerische Begabung und geistige Kultur. Nur muß man hoffen, daß diese vornehme Haltung nicht in einem Mangel eigentlich schöpferischer Leidenschaft ihren Grund hat; denn dieser ‚General Bonaparte' ist ganz artistische Fingerübung, virtuoses Spiel, nicht Ausdruck eines irgendwie bewegenden Willens. Auch er fängt beliebig an, hört beliebig auf — man spürt nicht die Persönlichkeit, deren Bedürfnis ihr Anfang und Ende setzt. (Und Unpersönlichkeit ist etwas sehr andres als ganz objektivierte Persönlichkeit, dies höchste Künstlerziel!). Reinmanns Hingabe an die Natur seines Stoffes ist einstweilen nur ein höherer ‚Naturalismus', ein waches, aber kampfloses Sichtreibenlassen. Diese breit gereihten Szenen sind für die Lektüre ein Ergötzen, für die Bühne eine Aussichtslosigkeit — aber für das Drama ein Versprechen. Seine Erfüllung wird von dem Menschen abhängen, der hinter dieser kühlen Kunstübung noch hervortreten soll.

*

Zwei Persönlichkeiten sind durch die Schule Hauptmanns gegangen, die heute schon mit sehr verschiedenem, wachsenden Eigenwillen die Welt der Dinge zum Abbild ihrer Seele zu formen beginnen. Diese zwei höchst hoffnungsvollen Namen sollen voll Bedeutung ans Ende unsrer Jahresbetrachtung gesetzt werden. Auf der gleichen Stufe dramatischer Kultur bilden sie doch äußerste Gegensätze als Temperamente, als Menschen.

Carl Albrecht Bernoulli, aus altem schweizer Patriziergeschlecht, ist ein keineswegs alltäglicher Kopf, vor allem aber ein fauchendes, rauchendes, sprudelndes Temperament, das immer wieder alle klar vorgezeichneten Linien der geistigen Absicht überspült und verwischt. Von seinem großen Wurf: ‚Der Ritt nach Fehrbellin' war hier schon ausführlich die Rede; dies Stück ist aus dem Geist des ‚Florian Geyer' geboren, und wenn es an szenisch-lyrischer Schöpferkraft auch jener großen Dichtung nicht überall ebenbürtig ist, es läßt mit gleicher Kunst

vollebende Menschen aus Zeit und Raum herauswachsen und gibt darüber hinaus in diesem großen Kurfürsten die Ahnung des neuen Heldentyps, des ganz der Wirklichkeit getreuen Herrn der Wirklichkeiten. Das letzte Jahr brachte ein neues Drama Bernoullis: ‚Herzog von Perugia'. In die Mordnacht der Baglionen zu Perugia ist eine Hamletnatur gestellt: ein ganz adliger, heidnisch schönheitswilliger Prinz, der herrschen will und um des schönsten Augenblicks, der besten Gebärde willen den rechten Augenblick verliert; der mäßig fromme Haufe von Plebejern erdrückt ihn. Das ist mit außerordentlicher Kraft angepackt; die Sprache hat Momente von literarischer Rhetorik, aber noch mehr von wahrhaft Shakespearescher Sinnlichkeit und Wucht; viel szenische Erfindungen sind groß und einprägsam — und alles ist nur noch zu überdrängt, zu wild, zu skizzenhaft hastig, um einen ganz klaren und reinen Eindruck zu hinterlassen. Aber kein einziger aus dem dramatischen Nachwuchs berechtigt zu größern Erwartungen als der Dichter dieses unsentimentalisch harten Renaissancedramas.

Der andre ist märkisch-jüdischer Herkunft, hat unlängst mit einem hier mehrfach gewürdigten Werk einen Theatererfolg gehabt und eben ein zweites großes Drama beendet. Die Wurzeln seiner Kraft ruhen im Geistigen, und es ist erstaunlich, bis zu welch hohem, wenn auch einstweilen noch nicht höchstmöglichem Grade seine bedeutenden Umrisse sich mit künstlerischen Lebensfarben füllen. Er heißt Moritz Heimann und scheint mir über alle speziell dramaturgischen Probleme hinaus eine so wesentliche Person in unsrer kulturellen Situation zu sein, daß ihm demnächst eine besondere Betrachtung gewidmet werden muß.

Lied / von René Schickele

In ihrem Herzen hat
für mich die Stunde schon geschlagen.
In ihren Augen hat
man mich zu Grabe schon getragen.

Von ihrem Körper sind
meine Umarmungen geglitten.
Die schwarzen Ritter sind
im Licht über mein Grab geritten.

Aus einem Gedichtbuch, das unter dem Titel ‚Weiß und Rot' bei Paul Cassirer in Berlin erscheint.

Schillertheater

Freude herrscht in seinen Hallen. Habemus papam, und wir haben zugleich die eine Uraufführung des Spieljahrs gehabt. Max Pategg ist Direktor geworden, und wenn man nicht wüßte, daß noch Raphael Loewenfeld den ‚Kaiser‘ von Hans von Kahlenberg und Hans Olden angenommen hat, so wäre bereits die schönste Gelegenheit, die literarische Ahnungslosigkeit des neuen Herrn zu verkünden. Vorläufig wird die Partei, die einen buchgelehrten und keinen theaterblütigen Direktor für das Schillertheater haben wollte und mit dieser Tragödie ebenso unzufrieden ist wie wir alle, nicht recht wissen, wie sie die Berechtigung ihrer Wünsche erweisen soll. Der selige Loewenfeld war ja ein Buchgelehrter und hat sich so vergriffen. Sein buchstabengläubiger Sinn muß auf Reden hineingefallen sein, deren Phrasenhaftigkeit ein nüchternerer Blick durchschaut hätte, und er muß Effekte für bare Münze genommen haben, die dem Ohr des praktischen Theatermannes unerbittlich falsch und hohl geklungen hätten. Soweit ich mich in dem Wirrwarr dieser teils schleichenden, teils knallenden Szenen zurechtgefunden habe, soll der Kaiser Maximilian der Zehnte von Nordland eine Art preußisch gefärbtes und leise aktualisiertes Abbild Ludwigs des Zweiten von Bayern sein. Aber auch ohne mich zurechtzufinden, weiß ich, daß er gänzlich — künstlerisch nicht minder als menschlich — uninteressant und schwachbrüstig und lendenlahm geraten, und daß es unmöglich ist, sich an einer Stelle auf ihn einzulassen, wo gerade Gebilde von Hauptmann und Stucken verworfen werden mußten.

Jetzt also hat Max Pategg die Hand über diese beiden Häuser, und es gehört sich für ein Theaterblatt, ihn zu grüßen. Er will, sagt er, die Ziele des Schillertheaters im Auge behalten. Selbstverständlich. Diese bestünden vornehmlich in der Pflege des klassischen Repertoires und der anerkannt guten modernen Autoren. Hier stock ich schon. Denn über das, was anerkannt gut ist, gehen die Meinungen anerkannt weit auseinander. Das Schillertheater hat von jeher zu diesen modernen Autoren Ibsen und Leo Walther Stein, Schnitzler und Skowronnek, Beer-Hofmann und Philippi gerechnet, und genau so sind von jeher seinem aesthetisch unmündigen Publikum diese Sechs ungefähr gleich liebe Dichteronkels gewesen. Es applaudiert bei Kraatz so hitzig wie Hebbel, weil es überhaupt glücklich ist, im Theater zu sitzen und bunte, spannende, lustige, schaurige und jedenfalls irgendwie unterhaltsame Vorgänge zu verfolgen. Wäre es da nicht empfehlenswert — damit

später einmal die Aera Pategg nicht blos durch die Jahreszahlen von der Aera Loewenfeld geschieden werde — auf alle Fälle dem Bisson den Bahr und dem Sudermann den Schmidtbonn vorzuziehen, Uraufführungen aber überhaupt zu vermeiden? Diese sollen freilich auch unter der neuen Direktion die Ausnahme bilden. Sind sie denn überhaupt nötig? Das Schillertheater kann, seiner Abonnenten wegen, jedem Drama nur eine begrenzte Zahl von Vorstellungen garantieren. Infolgedessen wird sich ein Dramatiker erst zu allerletzt an diese Bühne wenden. Sie wird ihm ein Notbehelf sein, und mir war immer unverständlich, warum das Schillertheater, das doch auf Novitäten nicht angewiesen ist, sich für einen Notbehelf nicht zu schade findet. Es erspart sich kritische Schläge, wenn es etwa statt des ‚Abts von Sankt Bernhard' ‚Nathan den Weisen' spielt, und es gewinnt überdies Tantiemen, die gemeinschädlichen Autoren zukommen zu lassen nicht in der Absicht eines gemeinnützigen Unternehmens liegen kann, und die dringend für die positivste Aufgabe des neuen Herrn gebraucht werden: die schauspielerischen Wirkungen des Schillertheaters „nach Möglichkeit zu vertiefen". Dazu gehört nämlich wirklich nur Geld. Schon jetzt sind die Vorstellungen sehr anständig. Der ‚Kaiser' des Schillertheaters, der drei Mark kostet, ist schauspielerisch dreimal so gut wie ‚Das kleine Chocoladenmädchen' des Neuen Schauspielhauses, das neun Mark kostet. Soll dieses Niveau gehalten oder erhöht werden, so ist nichts nötig, als daß die Gagen langsam verbessert werden. Denn nicht der Ehrgeiz, sondern die Gage ist es, was zu Reinhardt und Brahm, zu Barnowsky und Halm lockt. Für dieselbe, ja selbst für eine nicht allzuviel kleinere Gage wird Herr Hans F. Gerhard weit lieber der Kainz der Wallnertheaterstraße bleiben als der Beregi der Schumannstraße werden. Was besagt alle Gleichgültigkeit der wichtigern Kritik gegen das Schillertheater, über die sich die Mitglieder immer wieder beklagen, vor den Beifallsstürmen eines naiven Publikums, das keinen Maßstab, aber eine unerschöpfliche Begeisterungsfähigkeit hat und über das Theater hinaus an seinen Lieblingen Anteil nimmt! Auch für dieses Publikum war Herr Pategg der richtige Direktor, weil es von seiner genossenschaftlichen Vergangenheit wissen und deshalb um die soziale Zukunft des Ensembles unbesorgt sein wird. Ich bin es gleichfalls. Ich habe Herrn Pategg auf Delegiertenversammlungen gehört und kann das Schillertheater vertrauensvoll in seine Hände legen. Es ist nicht meine Gegend, und da ich hiermit auch die Uraufführungen abgeschafft habe, so brauche ich hoffentlich erst in zehn oder zwanzig Jahren wieder desselbigen Weges zu fahren.

Gregor / von Herman Bang

In allernächster Zeit wird in der deutschen Kunstwelt ein Personenwechsel stattfinden, der vielleicht einen bestimmenden Einfluß auf die ganze Welt üben kann. Das führende Opernhaus in deutscher Sprache, die kaiserliche Oper in Wien, wird ihren Direktor wechseln. Herr Felix Weingartner wird seine Stellung aufgeben, und zum Nachfolger Herrn Hans Gregor bekommen.

Hans Gregors Name ist ein Programm.

Gregor ist es, der in Berlin eine neue Opernbühne gegründet hat, die Komische Oper — in der Absicht, die Operndarstellung zu reformieren, und, wie er sich selbst einmal ausgedrückt hat, dem Puppentheater, das sich Oper nennt, Leben einzugießen. Es war Gregors Absicht, die Operndarstellung zur Menschendarstellung zu machen, ausgedrückt durch den Gesang. Er wollte den Chor lebendig machen, ihn an der Handlung teilnehmen lassen, und er wollte die Solisten zu Schauspielern machen, sie Menschen wiedergeben lassen.

Diese Bewegung innerhalb der Opernkunst ist vielleicht von unten gekommen — von der Operette.

Die neuere wiener Operette entnimmt ihr Milieu und ihre Handlung der Gegenwart. Und ihre flachen Librettisten haben oft ihre sehr bedeutenden Vorbilder bei den Theaterschriftstellern des zweiten Kaiserreichs. Die modernen Kleider, in denen die Operetten gespielt werden, verlangten eine gewisse äußere Menschlichkeit und Belebtheit der Darstellung. Die Solisten mußten versuchen, Menschen zu gleichen, und Choristen im Frack können nicht wie eine Leibgarde rechts und links von einer Primadonna placiert werden, die ihre Seelenqualen über die Blasinstrumente des Orchesters ergießt. Ein paar außerordentlich talentvolle Regisseure sahen dies ein und schenkten der modernen Operette eine neue verblüffende Lebendigkeit. Man kann sogar behaupten, daß diese Lebendigkeit die Lebensbedingung des ganzen Genres geworden ist.

Aber neben der Belebtheit der Operette mußte die alte Form der Oper bald doppelt tot wirken. Und es wurden gerade in den letzten Jahren Opern geschrieben, für welche die überlieferte Opernform schlechterdings unmöglich war. In ‚Louise‘, ‚Bohème‘, ‚Madame Butterfly‘ mußte die Darstellung notgedrungen neue Bahnen suchen, und gerade da setzte Hans Gregor ein.

Er vermenschlichte in der Komischen Oper das Wesen der Oper, und er zwang seine Sänger Schauspieler zu werden, die sangen.

Und gerade er ist jetzt zum Leiter der Opernbühne berufen, die man wohl Europas bedeutungsvollste nennen darf. Seine Berufung kann einen Wendepunkt in der ganzen Geschichte der Oper bedeuten. Die ungeheuern Mittel der wiener Oper werden den Reformator in

Stand setzen, alle seine Absichten zu verwirklichen, und er wird diese Absichten umso leichter und siegreicher verfolgen können, weil er die fähigsten und ehrgeizigsten Künstler Deutschlands zu Mithelfern haben wird.

Um seine Fahne wird sich rasch eine Jugend scharen, die mit flammendem Glauben für die neue Operndarstellung kämpfen wird. Und die Revolution, die unzweifelhaft in der wiener Oper bevorsteht, wird alle Operndarstellung in ganz Deutschland beeinflussen. Denn in Wien wird die Parole für die ganze deutsche Oper ausgegeben.

Kein Personenwechsel dürfte bedeutungsvoller werden als dieser: daß Herr Hans Gregor das Steuer ergriffen hat, das Herr Weingartner sinken ließ.

Lanvâl / von Alfred Polgar

Die Fabel? Lanvâl, von des Königs Artus Tafelrunde, entbrennt in verzweifelter Liebe zu Finngula, einem lebendig-toten mystischen Wesen mit märchenhafter Vorgeschichte, das zwar ein Schwan ist, aber den Schwan ausziehen kann und dann als das allerherrlichste, liebenswerteste und liebefähigste Weib erscheint. Lanvâl vermählt sich mit Finngula, meidet den Hof des Königs Artus sowie Lionors, des Königs Nichte, die er einst geliebt, und von der er andauernd wieder geliebt wird. Das rasende, überirdische, von den tiefsten und verschwiegensten Quellen erotischer Seligkeit gespeiste Glück, das der Ritter in seiner Zauberehe findet, ist an die Geheimhaltung des Bündnisses geknüpft. Der Onkel und Bruder Lanvâls kommen, um ihn, der (wie Tristan bei Isolt Weißhand) sich ganz und gar ‚verliegt‘, wieder in die Welt zurückzulocken, ins Ritterliche, zu Aventiuren. Lanvâl widersteht. Da erscheint Agravain à la dure main, Bruder der Lionors, dem Ritter Lanvâl seit langem so spinnefeind, wie nur ein Schwarzalbe einem Lichtalben feind sein kann. Er kommt als Abgesandter des Königs Artus, Lanvâl zum Turnier zu laden, zu bitten, zu zwingen. Lanvâl widersteht. Erst als Agravain ihm den (silberbeschlagenen) Handschuh ins Gesicht wirft, sagt der beleidigte Ritter: „Wir sehen uns wieder!“ Wo? „Beim Turnier.“ Dritter Akt: Am Hofe des Artus. Turnier. Lanvâl besiegt alles und alle. Auch Agravain, den er im ernstesten, dampfend vehementen Zweikampf niederstreckt, aber unversehrt wieder aufstehen läßt, hierfür von dem unversöhnlichen, hartherzigen Mann keineswegs Dank, sondern Hohn und potenzierten Haß erntend. Dem Sieger wird von König Artus der Siegespreis gespendet: die Hand der Lionors. Lanvâl schlägt sie aus: Ringsum Erstaunen, Entsetzen, Nichtbegreifen. Warum? In dieser fürchterlichen Klemme erzählt Lanvâl, daß er schon vermählt. Man

bezweifelt es. Und die es glauben, äußern recht hämische Vermutungen über die Gründe, die Lanvâl zur Verbergung seiner Gattin zwingen mögen. Da wirft er allen, auch der Königin, ein gewaltiges (adjektivbeschlagenes) Loblied auf die himmlische, unübertreffliche Schönheit seiner Gemahlin ins Antlitz. Die Stimmung gegen den Ritter wird allmählich die denkbar schlechteste, man behandelt ihn wie einen boshaft lästernden, gänzlich ausgesungenen Heldentenor, die Königin nennt ihn überhaupt nur noch „Schuft!", und als er bei den vier Evangelisten die einzigartige Schönheit seines Weibes beschwört, munkelt man ungeniert von Meineid. Da, endlich, pour le trapeau de l'honneur, macht er sich erbötig, Finngula herzuzitieren. Ist es doch abgemacht, daß sie kommen müsse, wo und wann immer er sie rufe. Lanvâl ruft. Er bittet. Er beschwört. Finngula kommt nicht (er hat ja das Versprechen des Schweigens gebrochen). Da kann auch der gute König Artus nichts andres tun, als ihn „dem Gericht der Barone" überantworten. Vierter Akt: Lanvâl, von allen wie ein Aussätziger gemieden, erwartet seinen Urteilsspruch. So trifft ihn Lionors, die ihn liebt, liebt, über alle Abgründe und Verzweiflungen hinweg liebt. Sie will ihn retten. Sie hat den König zur Milde bewogen und auch das Herz der gekränkten Königin mit ihren Tränen weich gewaschen. Lanvâl muß sie ehelichen, sofort, damit der Spruch der Barone (er habe binnen Tagesfrist sein Weib herzuschaffen oder sei aus der Tafelrunde verstoßen), seine Spitze verliere. Wieder um die Ehre zu retten, willigt er ein. Der Schwindel nimmt guten Verlauf, bis Agravain, berstend vor Wut über Lanvâls Rettung, aufsteht und ihn der Doppelehe bezichtigt. Es kommt unerwartet, daß gerade er, der trockene, hart-nüchterne Zweifler, mit einem Mal dem Lanvâl die erste Ehe glaubt, die er ihm vorher, im dritten Akt, absolut nicht glauben wollte. Lanvâl verteidigt sich. Ein satanischer Traum war es, was er von Finngula erzählt habe. Wäre das Phantom, an das er sich gebunden geglaubt, kein Phantom gewesen, es würde erschienen sein, da er seiner in höchster Not bedurft habe. Und wäre es ein Geist gewesen, es hätte, wie Geister pflegen, einen Geistergruß gesandt, eine weiße Hand oder einen weißen Fuß. Auf das Stichwort „Fuß" erlöschen die Lichter im Saal, und ein unbekleideter, scheinbar selbstleuchtender Frauenfuß erscheint an der Saalwand. Allgemeines Grausen. Lanvâl, fürchterlich daran gemahnt, daß er ein Allerheiligstes entweiht, bricht in wilde Selbstanklagen aus und zieht eine längere Parallele zwischen sich und dem König Belsazar. „Wo ist mein Daniel, der zur Hölle mich stößt?" ruft er konsequentermaßen. Nun erscheint plötzlich ein schwarzer Ritter im Saal. Lanvâl, bereits halb delirant, stürmt mit wilden, gehässigen Paraphrasen über das Motiv: „Was ist des Lebens Sinn?" auf den schwarzen Ritter los und durchbohrt ihn. Dem Erschlagenen gleitet der Helm vom Haupt. Wer war es? Finngula! Die Schwanenkinder

kommen, scheuchen Lanvâl fort von der Schwester und tragen sie hinaus. Lanvâl nennt das Weltall einen Sumpf und drückt Zweifel an der Lobeswürdigkeit Gottes aus. Lionors spricht ihm Mut zu. Er sagt: „Ich hasse Euch, Märtyrerin mit der Dornenkron!“, worauf Agravain ihn mit dem Schwert niederschlägt und der Vorhang, zum letzten Mal, fällt.

Welche Seele steckt in diesem monströsen Fabelkörper? Wo liegt der ideelle Schwerpunkt dieses massigen Blocks von Schicksalen und Katastrophen? Vielleicht steckt der Kern des Dramas hier: in dem Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit. Mit seinen Träumen von Vollkommenheit betrügt ein großes Herz das Leben. Und in den Pakten, die es mit dem Leben schließt, betrügt es seine Träume. Das ist Lanvâls tragische Schuld: seine sündige Doppelehe mit dem Ideal und mit der Wirklichkeit. Ferner: das Ideal ist zu Gegendiensten nicht zu haben. Es verlangt Opfer, Opfer, Opfer ohne Ende und Glauben ohne Ende und Martyrium in allen Regenbogenfarben. Wenn man es aber dann als Helfer anruft, um sich aus den platten Komplikationen des Daseins herauszuschlängeln, um irdische Güter, Ehre und so weiter zu retten, so läßt es im Stich, verweigert die Gefälligkeiten. Ferner: Die mystischen Besitztümer eines Herzens, seine phantastischen Beziehungen, eignen sich nicht zur Publikation. Mit den übersinnlichen Kostbarkeiten meiner begnadeten Seele läßt sich (mit Recht) niemand die Augen auswischen. Das muß ewig Privatsache bleiben. Geister werden nicht deutlicher, wenn man Licht anzündet, erscheinen nicht, wenn man sie vor die Sonne zitiert. Und: das tiefste Glück, die tiefste Sehnsucht unsers Herzens sind unaussprechlich. Werden sie ausgesprochen, so sind sie damit auch schon entweiht, entzaubert, gemordet. (Und nur die Dichter haben das lästige Privileg, mit ihren Entrücktheiten taktlose Geschäfte zu machen.)

Ich weiß nicht, ob eine tiefere Idee Stuckens Drama zugrunde liegt, ob seine farbig und kunstvoll gewebten Chiffren auch den Wert symbolischer Geheimzeichen haben. Aber es wäre trostlos, wenn dem nicht so wäre; wenn dieser ungeheure Aufwand phantastischer, sagenhafter und romantischer Elemente, dieser unendliche Vorbeimarsch einer im Drill des Reims gebändigten Armee von Versen, dieses polyphone Rauschen so vieler mystischer Quellen, dieser Dunst von Weihrauch, Blut, zauberischen Spezereien und Tränen nur dazu dienen sollte, einige Legendenstimmung zu erzeugen und einigen Märchendusel.

Freilich, es geht nicht an, eine hemmungslos fabulierende, nach allen Seiten hin ins Gespenstisch-Rätselvolle ausschweifende Dichtung einem Examen in Sinn und Logik zu unterwerfen. Aber Stuckens Drama bewegt sich, fortwährend Richtung und Kraft wechselnd, in derart labyrinthisch-verschlungenen Spiralen, daß es, wie weit man den Begriff auch dehnen mag, jedes innern Gleichgewichts verlustig

wird. Es ist völlig herausgehoben aus allem kausalen Zusammenhang. Es geht glatt durch Mauern und stößt sich wund an der Luft. Zauberei schafft Verwirrungen, aber an die Lösung des Wirrwarrs werden nur nüchterne Allerweltspraktiken gewandt. Märchenkräfte wirken und sind plötzlich wieder ausgeschaltet. Der Held setzt mit Flügeln über Abgründe und stolpert über einen Wegzaun. Finngula ist ein gemordetes Kind, aber sie ist auch ein Schwan und eine Frau mit menschlichen Allüren und Bedürfnissen, sie ist eine Vision, aber sie hat rotes Herzblut, sie ist eine Tote, die zum Schluß nochmals getötet wird, eine Wissende und Ahnungslose, eine Zukunftsseherin, die sich dupieren läßt, ein Körper ohne Schatten und ein Schatten ohne Körper. Bis zum letzten Akt konnte man noch meinen, die Irrealitäten des Dramas seien eine innere Angelegenheit des Ritters Lanvâl. Aber im Schlußakt sehen alle den Zauberfuß, den schwarzen Ritter, Finngula und ihre drei weißen Geschwister. Also sind doch zwei Welten. Aber nicht zwei Welten in Gegensatz und Konflikt, sondern zwei Welten, die ineinander verrinnen, deren Gesetze und Gesetzlosigkeiten miteinander diffundieren, sich gegenseitig aufheben oder gelten lassen, je nach Dichters Willkür und nach der Komödie mechanischem Bedarf . . . Un drame sans merci.

Die Geschicke dieser überlebensgroßen, so primitiven wie verschrobenen Dramenhelden, lassen frostig und gleichgültig. Nur ein paar Klänge, mächtige und zarte, bleiben im Ohr haften. Die Posaunensoli: Ehre, Tapferkeit, Ritterlichkeit, Trotz. Die silberflimmernden Harfen-Arpeggien der Liebe. Die süßen Chöre zum Preis der Schönheit. Die melancholisch-dunklern zum Preis der Treue. Auch die geistige Landschaft des ‚Lanvâl' hat ihren Reiz. Er liegt aber durchaus in der Atmosphäre. In dem Gemisch aus Sonne und Nebel. In der wolkigen, Menschen und Dinge in einen opalisierenden Schimmer einfassenden Luft des Spiels.

Eine bezwingende dichterische Kraft merkt man; aber kein bezwingendes dichterisches Werk. Ein Strom von Poesie fließt breit und glitzernd; aber die dramatische Mühle, die er treibt, ist eine kindlich wirre und gewaltig klappernde Maschine. Eine schöpferische Potenz ist da, aber es scheint ihr mehr um die Wollust des Funktionierens als um die Zeugung zu tun zu sein.

Von der Sprache des ‚Lanvâl' wäre viel Rühmliches und viel Zweifelndes zu sagen. Sie ist kunstvoll; von einer virtuosen Steifheit. Das mit dem Innenreim der Verse gilt nur fürs Auge. Fürs Ohr ist es eine unendliche Folge von kurzgehackten, reimenden Zeilen, die oft, nur um zum Reim zu kommen, zwangvoll gedehnt, verbogen, geringelt und gestückelt sind. Zwischen Worte von erlesener Schlagkraft und absonderlicher Schönheit mischen sich solche der nüchternsten Umgangssprache, zwischen Verspaare von staunenswerter Wucht, Präzision

und Neuheit des Ausdrucks solche von einer fast rührenden knütteligen Trivialität. Es ist zu seltsam, wenn in diesem feierlich stilisierten Drama jemand plötzlich sagt: „Ich werde mich wahrlich nie ... so sehr erniedern ... auf diese Infamie ... ein Wort zu erwidern." Oft sind Bilder von wahrhaft dichterischem Glanz, keusch in ihrer unberührten Frische, dem elastischen Reimnetz eingewirkt. Aber in der gewaltigen Majorität sind die vulgären Kostbarkeiten des lyrischen Schatzkästleins. Gold und Schnee und Aetherblau und Juwelen und Elfenbeintüren und Silberthrone und Marmelsteine und goldene Bronnen und goldene Bälle und goldene Aepfel und ein goldenes Bett und goldene Strähne und goldene Harfen und des Mundes Karmin und das Rubinlicht der Lippen. Und Maiden in allen Nuancen der Blässe. Bleiche Maiden und blutlose Maiden und Maiden mit Wachsgesichtern und Maiden mit Schneelippen und Maiden bleich wie Kirchenlichter. Dennoch: es sind die lyrischen Paraphrasen, die hoch und melodisch sprudelnden Fontainen leuchtender, gleißender Worte, die Stuckens Drama seinen eigentlichsten Kunstwert geben. Im Burgtheater hat man — mit etlicher Berechtigung — diese Springbrunnen ganz gedrosselt oder wenigstens auf Wochentagshöhe herabgeschraubt.

Freiherr von Berger hat inszeniert. Man sah einen schönen, nebelreichen, zwischen Klippen hingezwängten Märchensee; später das obligate Alpenglühen, und hörte die Drossel schmettern, als ihr Stichwort fiel. Ansonst trug die Inszenierung die üblichen Zeichen einer phantasielosen, bunten Nüchternheit. An der Grenze des Opernhaften stand das Meiste. Bühnenbilder in süßestem Modellierbogenstil; Massenszenen, die bewegt waren wie das Kornfeld im Winde, bald alle nach rechts oder alle nach links oder alle in steifer Ruhe; beim Turnier standen sieben bis neun Damen auf hohem Balkon und winkten taktmäßig und grenzenlos wurschtig mit ihren sieben bis neun Taschentüchern, während König Artus hinter ihrem Rücken mit sich selbst Cercle hielt. Als die Ritter unmittelbar nach dem Zweikampf — dessen mörderische und blutige Schrecklichkeit homerisch grell beschrieben wird — in den Thronsaal traten, sahen sie absolut funkelnagelneu aus. Süßlich war alles und lauwarm. Neben der Dichtung. Ohne Poesie, ohne Größe, ohne Wucht. Oeldruck-Genre.

Herr Gerasch spielte den Lanvâl. Er schien mir schwungvoller, wärmer als sonst. Aber seine Heldenfiguren, so groß er sie reckt, werfen doch immer nur kargen und blassen Schatten. Auch Herr Devrient hatte anfangs einen schönen, finstern, harten Ton. Später kam er wieder ins Fortissimo, sprach nicht, sondern donnerte, und seine Mächtigkeit qualmte. Knapp und fest die Ritterfigur, die Herr Paulsen hinstellte, würdevoll Herrn Löwes Bischof. Fräulein Wohlgemuth war die Königin, höchst repräsentativ, aber ein bischen trocken im Ton, Frau Medelsky die arme Lionors (und man weiß ja, wie bewegt und

bewegend sie gramvolle Jungfrauen zu schluchzen weiß). Für die imaginäre, von Leidenschaft dunkel glühende Finngula fehlt es der Frau Orloff am Imaginären, an Leidenschaft, an Dunkel, an Glut. Eine kleine Sensation war Herr Pittschau als König Artus. Er hatte in seinem Sprechen und Gehaben eine gebundene Rauheit wie ein wiener Hausmeister vor dem Sturm, sah aus wie der Masseur des Königs Artus. Fünfschrötig.

Restaurant Prodromos / von Peter Altenberg

Ein Restaurant ersten Ranges, von einem modernen Architekten unerhört einfach-primitiv, aber zugleich aristokratisch-apart eingerichtet. Es wirken in der Küche in idealer Gemeinschaft ein französischer Koch und ein junger Arzt, Diätetiker, Hygieniker, und der Dichter. Jede Speise ein unerhört leichtverdauliches Gedicht für den Verdauungsapparat! Lauter Speisen, die in drei bis fünf Stunden verdaut sind ohne Rückstände! Reiche Stoffwechselkranke, Nervenkranke, Magenkranke, Darmkranke würden hier ein absolut sicheres Asyl finden! Die Internationale Püreemaschine würde auf jedem Tische stehen. Einige Umdrehungen, und jede Speise hat die Konsistenz erhalten von Erdäpfelpüree, Erbsenpüree! Schöne Zähne sind eine aesthetische Angelegenheit, aber man soll sie nicht gebrauchen! Den Speisen ihre Seele ausziehen, ihr Wertvollstes, und das Unverdauliche den Hunden, den Schweinen! Kein Essig, sondern Zitrone! Ganz, ganz neue Zusammenstellungen. Zum Beispiel durchpassiertes Kalbfleisch in Eiersauce. Pürees und Saucen in noch nie dagewesenen neuen Verbindungen! Man kann sich krank essen und bleibt gesund! Die Diätetik eine reale Romantik geworden! Erfüllbare Ideale! Die Zähne haben ihre miserable dilettantische Zerkleinerungstätigkeit einzustellen, sobald die Internationale Püreemaschine ihre Dienste ideal ersetzt. Man putze sie und halte sie als Kunstwerkchen in Ehren! Der Edelmaschine darf man nicht Lasten aufbürden, sondern muß sie ihr zu ersparen suchen! Das Kindchen saugt an der Mutterbrust, und die müde und nervös gewordene Menschheit will desgleichen! Jeder komplizierten Maschine sucht man die Widerstände so viel als möglich zu ersparen; nur dieser unglückseligen und allerherrlichsten Maschine: ‚menschlicher Verdauungsapparat' nicht! Weshalb?! Gründet das Restaurant Prodromos! Es soll eine Oase werden. Nach jeder Mahlzeit kann man sich hinlegen auf ideale Ruhestühle, was riesig wichtig ist! Es gibt Zimmerchen, in denen man, wenn auch nur für zehn Minuten schlafen kann! Eine Regenerationsanstalt, als Restaurant geführt. Ein Gasthaus-Sanatorium! Teuer, aber fast kostspielige Kuren ersetzend! Weshalb warten mit der Ausführung?! Gibt es denn keine Idealisten, die dennoch verdienen möchten?! Sind denn das Gegensätze, um Gotteswillen?! Was sollte denn reeller Weise eigentlich belohnt werden auf Erden als der wohlverstandene Idealismus?!? Gründet das Restaurant Prodromos! Und gedenket meiner, des Urhebers!

Rundschau

Ilka Grüning

Weibliche Charakterspieler sind seltener als männliche. Denn mehr noch als beim Manne ist bei der Frau Darstellungskunst Triebkunst. Die Schauspielerin folgt dem Ruf ihrer Natur. Sie spielt blind und elementar. Der Wille gehorcht dem Trieb. Die darstellerischen Mittel sind unbewußtes Werkzeug physischer Intentionen. Der weibliche Schauspieler ist weniger wandelbar, aber genialer, unmittelbarer als der männliche.

Nachdem jedoch wissendes Erkennen, kritische Zersetzung ringsum die Künstler ergriffen hat, hat auch das darstellerische Schaffen der Frau an Naivität verloren. Wie wenige elementare Schauspielerinnen gibt es noch unter den wertvollen Künstlerinnen Berlins! Seit Lucie Höflich der Bühne den Rücken gekehrt hat, steht auf ganz primitiv elementarer Stufe nur noch Else Lehmann. Dann folgt Tilla Durieux, in der sich Intellekt und Trieb zu einer neuen Harmonie geläutert haben. Und als geniale Auswirkerin beruhigten Seins gehört auch Lina Lossen hierher. Mit ihr aber ist diese Reihe geschlossen. Und es beginnt die Kette der Charakterspielerinnen, die immer größer zu werden scheint. Diese wissen um ihre Kunst. Ihre physischen und psychischen Mittel gehorchen ihrem Gehirn, ihrem Willen. Soweit sich ihr Material dehnen läßt, reicht ihre Gestaltungskraft. Ihre Technik erobert sich das Widerstrebendste. Aber es ist die Gefahr, daß dieses neue Gefühl der Herrschaft über sich selbst die Frau selbstgefällig macht. Sie beruhigt sich nicht dabei, die durch tausend Nuancierungskünste geschaffene Gestalt durch sich selbst wirken zu lassen, sie weist auf die Verschiedenheit der Nuancen besonders hin, um die Mannigfaltigkeit ihrer Mittel, die Verwandlungsfähigkeit ihrer Natur ja deutlich genug zu zeigen. Das schädigte die erstaunliche Charakterkunst Hedwig Wangels. Die Lautlosigkeit aber, mit der alle technischen Künste in die Bescheidenheit der Natur zurückgeleitet werden, adelt das ganz anders geartete und doch hierher gehörige Schaffen von Gertrud Eysoldt. Der Takt und die Sicherheit, mit der drastische Charakterverzerrungen als bizarre Kurven der Gestalt, nicht aber als Bravourstücke der Schauspielerin gezeigt werden, erhöht alle Leistungen Ilka Grünings.

Auch ihrer Kunst wurde natürlich zuerst der Weg durch physische Vorbedingungen gewiesen. Ein kratziges, schartiges, meist in allen Registern zugleich schnarrendes Organ, ein merkwürdig großer, männlicher Kopf bestimmten Ilka Grüning von vornherein für Gestalten, die außerhalb der Linie zarterer Weiblichkeit lagen. Hätte sie aber einzig den Befehlen ihres Körpers gehorcht, sie wäre eine Triebschauspielerin geworden, der nur wegen der physischen Begrenzung ihrer Mittel jede Größe abgegangen wäre. Statt dessen wurde Ilka Grüning

der bedeutendste weibliche Charakterdarsteller Berlins, weil es ihrer Intelligenz, ihrem Willen gelang, diese Defekte zu positiven Werten auszuarbeiten. Jede drastische Charakterkunst ist in dem Grade wertvoll, wie dem Künstler die Beherrschung, also die Hervorkehrung oder Verdeckung organischer Besonderheiten gelingt. Darum ist Ilka Grüning eine Meisterin. Sie verschärft die widerspenstige Kratzigkeit ihrer Stimme, daß sie klingt, wie wenn man mit Sandpapier über rostiges Eisen fährt, sie geht schlampig, glotzt blöde und verschmitzt zugleich — und ein ganzer Typus ist fertig. Verluderte alte Weiber, kuppelnde Mütter, heruntergekommene Hofschauspielerinnen, zweifelhafte Prinzessinnen, gealterte Zirkusdamen — sie alle entstehen durch geringe Variierung derselben Darstellungsmittel. Die Rauheit der Stimme schnarrt abwechselnd Verkommenheit, Gier, Stolz, Wehleidigkeit, Melancholie und ein alkoholisches Behagen, das sich im tiefsten gekitzelt fühlt. Der Schritt trippelt in verdächtiger Geschäftigkeit, er schleift, schlurrt und schreitet wieder erhaben aus, den Körper in affektierter Grandezza wiegend. Die Augen blinzeln Abwartung und Einverständnis, lauern Haß und Tücke, heucheln Entrüstung und Ahnungslosigkeit. Diese Weiber aus den Welten Wieds, Andrejews, Rößlers, Hermants und Wedekinds wurden von Ilka Grüning nicht ausgestrichelt, ausgemalt oder ausgerundet, sondern in eckigen Konturen entworfen, mit harten, tiefen Linien umrissen. So wurde die Schärfe des Bildes niemals gemildert oder verwischt, sondern nur noch einprägsamer herausgearbeitet. Und bei aller Grellheit der Figur blieb doch stets die Zurückhaltung der Schauspielerin zu loben, die nie in den Vordergrund trat und mit sparsamen Mitteln ein unheimliches Bild verzerrter Weiblichkeit schuf.

Aber auch stille, echte, gerade Frauen gelingen Ilka Grüning, wenn sie die Schärfe ihrer Stimme dämpft, die Drastik ihrer Gebärden einschränkt. Es dürfen nicht Frauen sein, deren Weiblichkeit einen hellen Glanz um sie breitet, eine Weiblichkeit, die leuchtet und schimmert und sprüht, nicht Frauen, die in Grazie dahingehen und siegen und erobern. Die gäbe das noch so gemodelte Material dieser Künstlerin nicht her. Es müssen verschrumpfelte, liegengelassene, zurückgesetzte Frauen sein. Die sich in sich selbst zurückgezogen haben. Die von dem Schein einer kärglichen Hoffnung zehren: Mütter, die von dem Glauben an einen längst gestorbenen, für sie noch immer lebenden Sohn nicht lassen können. Frauen, die um alles betrogen sind und durch Arbeit und Plackerei ihr Leben fristen. Ilka Grünings Stimme zittert nun und klingt schwer, stumpf, müde. Dann wieder hart, rauh, bestimmt. Die Stimme einer immer Getäuschten und immer Hoffnungsvollen. Die Stimme einer Tapferen, einer Kämpferin.

Man kann die verschiedenartigen Schöpfungen Ilka Grünings nicht auf eine psychologische Wurzel zurückführen wie der Durieux und andrer Schauspielerinnen. Man kann sie nicht von einer Perspektive aus sehen, wie die Butze von der Tantenmenschheit, die Schramm vom Kleinbürger-

tum aus, man kann sie einzig erklären aus der robusten Energie einer Frau, die sich ein sprödes Material rücksichtslos unterjocht hat. Aus einem virtuosen Können, das Takt, aus einer mimischen Technik, die große Kunst geworden ist. Herbert Jhering

Lulus Kritikaster

Johanna Terwin, unter den Damen des münchner Hofschauspiels die rassigste, hatte als Lulu in der ‚Büchse der Pandora' selbst unser schläfriges Publikum zu heller Begeisterung hingerissen. Daraufhin leistete sich ein Herr Haas, der zuweilen im Bayerischen Kurier Theaterkritiken von sich gibt, folgende Geschmacklosigkeit: „Fräulein Terwin, die Darstellerin der Lulu, dieser Pestbeule am Organismus der menschlichen Gesellschaft, ging ganz in ihrer Rolle auf. Man fand es da wieder begreiflich, daß die Künstlerin sich nach einem andern, ihrem Naturell mehr entsprechenden Milieu als dem unsres Hoftheaters sehnt, das ihr ja glücklicherweise kaum je eine ihrem ureigentlichsten Wesen angemessene Beschäftigung wird gewähren können. Man versperre ihr also um Gotteswillen nicht den Weg zu ihrem Glück." Die Terwin stellte nun gegen den Chefredakteur des Kuriers, unsers führenden Zentrumsblattes, Strafantrag wegen Beleidigung, erzielte aber nur einen flauen Vergleich, da die Mehrzahl der Zeugen, münchner Kritiker zumeist, zu stumpfe oder zu vorsichtige Ohren hatten, um aus dieser Kritik einen persönlichen Angriff auf die Künstlerin herauszulesen.

Die Sache wäre an sich ganz belanglos, und Fräulein Terwin braucht sich nicht zu grämen; sie befindet sich in guter Gesellschaft: nach der Aufführung von ‚Maß für Maß' im Residenztheater hat der gleiche Herr Haas auch den seligen William Shakespeare um seiner sittlichen Entgleisungen willen angepöbelt. Betrüblich bleibt aber, daß, wie auch dieser Prozeß wieder erwiesen hat, der Schaden, den die Kunstpolitik des bei Hofe viel gelesenen Zentrumsblattes anrichtet, stark unterschätzt wird, und daß die Berufenen so gar nicht den Mut finden, ihr kräftig entgegenzutreten.

Seit der Zeit, da der Intendant Hermann Bahr als Dramaturgen hierherziehen wollte, geifert der Kurier gegen das Regiment Speidel und sucht vor allem der Reformierung unsers unter Possart im übelsten Meiningertum verkommenen Schauspiels nach Kräften entgegenzuwirken. Alle Spieler, die was mehr geben als bloße Deklamation und schöne Gesten, werden aus Prinzip hämisch verunglimpft, die Possartianer auf jede Art beweihräuchert, die Versuche, den Spielplan durch Aufführungen Wedekinds, Bahrs und andrer auf ein höheres literarisches Niveau zu heben, blindwütig bekläfft: dafür hat dann der Theaterreferent des Blattes die Stirn, einen nicht diskutabeln Schmarren wie den ‚Kardinal' als ernste Kunst zu preisen. Vor keinem Mittel scheut der Kurier zurück; das Privatleben der Künstler wird debattiert, und — der Hoftheaterprozeß hat es seiner Zeit erwiesen — jedes Hintertreppengewäsch wird verwertet.

Der Prozeß der Terwin hat ein Gutes gezeitigt: Der Bayerische Kurier hat nämlich die

aesthetische Minderwertigkeit seiner Rezensionen selber eingestanden. Zum ersten hat sich der Chefredakteur, um sich der Verurteilung zu entziehen, nicht entblödet, seinen Theaterreferenten schlimmster stilistischer Unfähigkeit zu zeihen. Zum zweiten aber hat das Blatt in dem Vergleich eingestanden, daß es von der theaterkritischen Sonderung zwischen Werk und Darstellung nichts hält. Der Vergleich erklärt klipp und klar, daß die Bekämpfung einer dramatischen Richtung eine ablehnende Haltung gegenüber der — Darstellung einzelner Rollen aus Werken der bekämpften Richtung bedinge. Aber wer nicht sondern kann zwischen Werk und Darstellung, der taugt nicht zum kritischen Geschäft. Darüber mögen die Herren vom Kurier im Vorwort der Hamburgischen Dramaturgie nachlesen. Um übrigens nicht mit dem § 185 in Kollision zu kommen, betone ich ausdrücklich, daß ich nicht jene Stellen im Auge habe, darin Lessing die hämischen Afterkritiker als „Elende", als „die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft" schilt, sondern jene Absätze, in denen von der Unterscheidung zwischen Dichter und Schauspieler die Rede ist.

Die verunglimpften Schauspieler aber mögen sich an den Versen erbauen, mit denen einmal Lenau einen unfähigen Kritiker abgefertigt hat:

Ein offener Wald am Straßensaume
Ist dein Gedicht. Du mußt es tragen,
Reibt sich mit grunzendem Behagen
Ein Schwein an seinem schönsten Baume.

In Hinsicht auf den schon erwähnten Paragraphen erkläre ich im voraus nachdrücklich, daß dies lediglich Lenaus Ansicht ist.

Lion Feuchtwanger

Ransis

Ransis heißt sie, und nicht Salome noch Maria von Magdala; und nicht im herodeïschen Judäa, sondern in einem halbmythischen Assyrien ist sie zu Hause. Und die Läuterung der orientalisch-sinnlichen princeps puella durch die große Liebe ist gemeint. Wenn sich der Vorhang nach dem dritten (oder sechsten) Akt senkt, ist Madame eine von König Salmanassar wegen Untreue Geblendete und eine Heilige beinah. Man hat nicht ohne Frucht Herrn Kurt Küchler, der heute Kritiker des Hamburger Fremdenblatts und, natürlich unabhängig davon, bevorzugter Dramatiker der Firma Max Bachur ist, Sudermanns ‚Johannes' vorgespielt; auch wird er mit einigem Verständnis ‚Babel und Bibel' gelesen und im Adolf Wilbrandt, aber sogar im Hofmannsthal geblättert haben. Uebrigens besitzt er die Gabe, die niemand so zu schätzen weiß, wie Banquos Enkelkinder: Geschäftstüchtigkeit nach innen und nach außen. Kat'exochen der hamburger ‚junge Mann' in der deutschen Literatur. Der smarte Operntext war von Herrn Jelenko in ‚Regie' genommen worden. Jeden ollen Assyrier hätte, beim Anblick dieser schauerlich schönen, alles mit verflucht schneidiger Symbolik beherrschenden Göttin Istar, Ehrfurcht beschlichen; und nichts kann hieratischer wirken, als die mehr oder weniger redenden Statisten des hamburger Stadttheaters.

Arthur Sakheim

Der Schatz

David Pinski sollte, statt nach New York zurückzukehren, an den Yukon gehen. Sein Finderglück berechtigt ihn zu den schön-

sten Hoffnungen in Alaska. Die Fabel seiner vieraktigen Komödie gehört zu den goldenen Schätzen der Weltliteratur: der novellistische Einfall vom armen Teufel, der plötzlich reich wird und damit von der äußersten Peripherie ins Zentrum des mitbürgerlichen Interesses rückt, ist sicher so alt wie der Begriff von Geld und Geldeswert. Aber es geht Pinski wie der Ueberzahl aller glücklichen Finder: er weiß mit seinem Schatz nichts anzufangen.

Drei Formmöglichkeiten hatte er, ihn auszumünzen: die naturalistische; die groteske; die rhythmische. Er konnte sich an die Liniatur und Koloristik des Lebens halten, wie der Ruederer der ‚Fahnenweihe'; er konnte alle Umrisse und Farben von vornherein verzerren, wie der Wedekind des ‚Liebestranks'; er konnte aber auch beides vereinigen, indem er, von den Proportionen des täglichen Lebens ausgehend, leise alle Gewichte immer mehr verschob, bis zuletzt alles auf dem Kopf stand, mit Methode eine einzige Tollheit geschaffen war; fratzenhaftes Tohuwabohu menschlicher Triebe; ein Karneval verrenkter Lüste; kurz: dramatisierter Daumier. Diese letzte, höchste Form, die unter den Modernen bisher nur einem Epiker einmal gelungen ist — Heinrich Mann im ‚Professor Unrat' — dieser wahrhafte Monumentalstil aller komischen Kunst hat Pinski vielleicht vorgeschwebt. Manches deutet darauf hin: erst einzelne, dann mehrere Personen zusammen, dann Vereine, schließlich die ganze Gemeinde kommen, den armen Reichgewordenen zu schröpfen; und der Schlußakt, wo auf dem Friedhof ein Narr ein Dorf von Menschen zum — Narren hält, ist gewiß auch als der formale Höhepunkt gedacht. Aber ganz davon abgesehen, daß Herrn Pinski zu einem wahrhaftigen Hexensabbath die höllische Puste eines Hector Berlioz fehlt, ja daß er nicht einmal den hetzenden Schmiß eines Heinrich Mann aufbringt — er irrlichteliert; er stürzt von dem einen in den andern Stil, ist naturalistisch oder grotesk, „wie's trefft"; und was an Flug und Linie noch in dem Stück bleibt, ist blos das, was sich absolut nicht zerstören läßt, weil es nun einmal im Stoff liegt. Pinski spult ihn einfach kinematographisch ab; was er aus eigenem dazu getan hat, ist kaum viel mehr als die Uebersetzung in sein geliebtes Jiddisch-Deutsch und die Versetzung in sein angestammtes Russisch-Polen. Wenn er nur daraus wirklich erheiternde Konsequenzen gezogen hätte! Es ist ja so leicht. Wenn einer auf der Bühne sagt: „Platzen soll se!", pruscht ja bereits die ganze Gojimschaft los, und alles Ungetaufte schmunzelt. Aber eine einzige Herrnfeldsche Episodenfigur ist lustiger als der ganze neuromantisch gespreizte Theaterzettel Pinskis. Und da zudem die Sprache ein literarisierendes Patois, ein verwaschenes Hochjüdisch ist, so verpuffen auch die scherzhaften Situationen, in die Stoff und Milieu den Autor, fast wider seinen Willen, hineinreißen.

Ueber die Aufführung wäre nur zu reden, wenn es eine des hamburger Stadttheaters wäre. Da es eine Reinhardtsche nicht nur ohne Reinhardt, sondern überhaupt ohne Regie war, sei erbittertes Schweigen der Rest.

Harry Kahn

Aus der Praxis

Annahmen

Otto Gysae: Höhere Menschen, Dreiaktige Komödie. Berlin, Schauspielhaus.

Carl M. Jacoby: Die Tugendresidenz, Eine lustige Komödie in drei Akten. Stuttgart, Residenztheater.

Eberhard König: Alkestis, Vieraktiges Mythologisches Schelmenspiel. Berlin, Lessingtheater.

Friedrich Werner von Oesteren: Um eine Seele, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

25. 1. R. Passarge: Hauptmann Reimer, Ein Akt. Königsberg, Neues Schauspielhaus.

26. 1. R. Eichacker: Vergib uns unsre Schuld, Drama. Mainz, Neues Theater.

2. 2. David Pinski: Der Schatz, Vieraktige Komödie. Berlin, Deutsches Theater.

3. 2. Hans von Kahlenberg und Hans Olden: Der Kaiser, Fünfaktige Tragödie. Berlin, Schillertheater.

Neue Bücher

Joseph August Lux: Das Stadttheater in Posen. München. L. Werner. 32 S. M. 3,—.

Dramen

Herbert Eulenberg: Alles um Liebe, Fünfaktige Komödie. Leipzig, Philipp Reclam. 96 S. M. 0,20.

Hugo von Hofmannsthal: Der Rosenkavalier, Dreiaktige Komödie für Musik. Berlin, S. Fischer. 167 S.

Karl Vollmoeller: Wieland, Ein Märchen in drei Akten. Leipzig, Inselverlag. 211 S. M. 3,50.

Zeitschriftenschau

D. J. Bach: Der Rosenkavalier. Oesterreichische Rundschau XXVI, 3.

Hans Franck: Emanuel von Bodmans Dramen. Masken VI, 20.

Kurt Joachim Grau: Drama und Theater der Chinesen. Deutsche Theaterzeitschrift IV, 4, 5.

Edgar Groß: Die Bühnenbearbeitungen des ‚Käthchens von Heilbronn'. Der neue Weg XL, 4.

Maximilian Harden: Berliner Tragikomödie (Die Ratten). Zukunft XIX, 18.

Ludwig Hatvany: Der Sechziger Strindberg. Pan I, 7.

Ernst Heinemann: Ueber das Verhältnis des Textes zur Musik. Deutsche Bühne III, 2.

Eduard Heyck: Pierrot und Colombine. Velhagen & Klasings Monatshefte XXV, 6.

Emil Horner: Nausikaa-Dramen. Bühne und Welt XIII, 9.

Victor Klemperer: Arthur Schnitzler. Bühne und Welt XIII, 9.

Josef Kohler: Der Bühnenvertrag. Deutsche Bühne III, 2.

B. von Kospoth: Drei Bilder aus Keans Leben. Der neue Weg XL, 4.

J. Minor: Stuckens ‚Lanvâl'. Oesterreichische Rundschau XXVI, 3.

Arthur Rosenberger: ‚Deutsches Opernhaus'. Deutsche Bühne III, 2.

Paul Zincke: Hebbel ein Mystiker? Euphorion XVI, 1.

Engagements

Aachen (Stadttheater): Jula Aschhoff 1911/14.

Altenburg (Hoftheater): Gisa Stein.

Augsburg (Stadttheater): Otti Sandow 1911/13.

Basel (Stadttheater): Philipp Kraus, Else Kronacher 1911/13.

Berlin (Neues Schauspielhaus):

Ludwig Hartau, Willy Loehr.

Bonn (Stadttheater): Emmy Kroeck.

Cöln (Metropoltheater): Franz Schwaiger.

Danzig (Stadttheater): Hannchen Stickel.

Darmstadt (Hoftheater): Paul Petersen 1911/14.

Todesfälle

Heinrich Oberländer in Berlin. Geboren am 22. April 1834 zu Landshut in Schlesien. Mitglied des berliner Königlichen Schauspielhauses.

Nachrichten

Die Lessing-Gesellschaft, die seit einer Reihe von Jahren in der Lessing-Hochschule allgemeinverständliche Vortragskurse abhält, will jetzt den Versuch machen, in der freien Ausbildung eines gebildeten Publikums einen Schritt weiter zu gehen. Da das einseitige Sprechen des Vortragenden nur bis zu einer gewissen Grenze fruchtbar sein kann, wird Herr W. Fred in den Monaten Februar und März als Privatissima für einen engen Kreis von Teilnehmern Uebungen und Unterredungen abhalten unter dem Titel: Unterhaltungen über äußere Lebensformen (12 Stunden während der Monate Februar und März, am Dienstag und Freitag 5 Uhr. Aeußerste Zuhörerzahl: 35, Preis für den ganzen Zyklus 30 Mark) und ferner ein zweites Privatissimum für einen schon vorgebildeten, an schwierigern Problemen interessierten Kreis: Unterhaltungen über neue und alte Kultur (8 bis 10 Stunden in den Monaten Februar und März, am Montag und Donnerstag 5 Uhr. Aeußerste Zuhörerzahl: 30, Preis für den ganzen Zyklus 50 Mark). Weitere Aufklärungen sind kostenfrei zu erhalten durch die Lessing-Gesellschaft, Berlin, Potsdamer Straße 135.

Die Presse

1. David Pinski: Der Schatz, Komödie in vier Akten. Deutsches Theater.

2. Hans von Kahlenberg und Hans Olden: Der Kaiser, Tragödie in fünf Akten. Schillertheater.

Berliner Tageblatt

1. Wie die ersten drei Akte reich an hübschen charakteristischen Kleinmalereien sind, so liegt über dem Notturno des Schlußaktes eine wild-groteske Stimmung.

2. Eine Stunde nach der Aufführung sieht man nur noch ‚Bilder'.

Morgenpost

1. Ein uraltes Komödienmotiv der Weltliteratur ist glücklich so ungeschickt und phantastisch aufgewärmt, daß es fast die letzten Reste seiner erprobten Wirkungen verliert.

2. Die nicht endenden Sophismen der Hauptfigur machen das Stück schon vom zweiten Akt an fast unerträglich.

Lokalanzeiger

1. Die heitern Erfolge der ersten beiden Akte zerflattern in der zweiten Hälfte des Stückes.

2. Es ist ein starkes Empfinden für Effekte vorhanden, und auf diese ist alles hingearbeitet; aber in diesem Bestreben haben die Verfasser eine Kette von Unmöglichkeiten geschaffen.

Börsencourier

1. Da die dramatisierte Humoreske in äußerer Schilderung stecken bleibt, bleibt nur ein Interesse am fremdartigen Volkstum.

2. Die Vorgänge kranken hauptsächlich daran, daß der Kaiser selbst nichts ist als ein Schwächling.

Vossische Zeitung

1. Da und dort ergibt sich eine drastische Wendung; aber im ganzen ist die Handlung schrecklich dünn.

2. Wie dem Kaiser selbst, so fehlt der ganzen Tragödie der innere Halt, die Klarheit.

Dieser Nummer liegt das Register des Halbjahrsbandes 1910 II bei.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 7
16. Februar 1911

Schönheit / vom Fürsten Sergei Wolkonsky

Ich habe hier neulich (am neunundzwanzigsten Dezember 1910) darauf aufmerksam gemacht, wie sehr auf der heutigen Bühne die Menschenschönheit vernachlässigt wird. Das Wort ‚Schönheit' — wenn es als Bühnenforderung aufgestellt wird — hat die Fähigkeit, Mißverständnisse und unendlichen Streit hervorzurufen. Die Sawina sagte mir einmal: „Sie verlangen die französische klassische Gebärde. Wie aber würde der Akulina in der ‚Macht der Finsternis' die klassische Gebärde stehen!" Hier verwechselt unsre berühmte Schauspielerin den Begriff Schönheit mit der Schönheitsschablone. Es ist selbstverständlich, daß die klassische Gebärde irgend einer Andromache — wie schön sie auch an und für sich sein mag — an der Akulina ganz abscheulich erscheinen wird: bei aller ihrer ‚Schönheit' wird sie ‚die' Schönheit verletzen. Aber vergessen wir auch umgekehrt nicht, daß die Gebärde einer Akulina an der Andromache ebenso abscheulich aussehen wird. Schönheit ist keineswegs von der Rolle, von den Worten, vom Gefühl getrennt. Ich würde am liebsten sagen: sie ist die Wahrheit. Allein auch hier fürchte ich, Mißverständnisse hervorzurufen: so oft wird in Kunstfragen Wahrheit mit Wahrhaftigkeit verwechselt. Künstlerische Wahrheit, in der der Wert des Kunstwerkes liegt, entsteht eben gerade aus den Eigenschaften, durch die das Werk von der Lebenswahrhaftigkeit abweicht: es ist eben das gewisse Persönliche, das im Leben nicht Existierende oder wenig Sichtbare, das der Künstler ins Licht gesetzt und aus sich selbst in das Kunstwerk hineingebracht hat.

Nehmen wir die letzten Worte des Fortinbras im ‚Hamlet'. Um künstlerisch wahr zu sein, müssen sie schön gesprochen werden. Nun ruft jemand aus: „Ach, Unsinn! Im Leben, wenn man einen Hingeschiedenen aus dem Hause trägt, denkt kein Mensch an Schönheit; und die Nächsten haben erst recht nicht die Möglichkeit, über die Würde des Ereignisses nachzudenken — beschäftigt wie sie sind mit der wirtschaftlichen und zeremoniellen Seite." Ganz recht. Das ist aber der Standpunkt der realistischen Wahrhaftigkeit und wäre auch am Platz

in einem modernen Drama, wo Wahrheit und Wahrhaftigkeit ungefähr übereinstimmen. Allein hier ist Tragödie. Das Kunstwerk verlangt eine Krönung, und diese Krönung ist nicht möglich ohne Schönheit. Nun besteht in der Szene, von der wir reden, die Schönheit in der Ehrfurcht von der innern Würde des Ereignisses. Wo Ehrfurcht ist, da ist auch Schönheit, und umgekehrt: alles andre außer der Ehrfurcht wird nicht Schönheit sein, wird häßlich wirken; Schönheit wird durch Ehrfurcht beseelt, Ehrfurcht wird mit Schönheit bekleidet, und beide fließen in Wahrheit zusammen.

Ein andres Beispiel. Oedipus schreitet die Stufen seines Palastes hinauf. Im Leben wird ein Mensch, von solchem Unglück befallen, gewiß nicht an Schönheit denken. Nicht nur, daß er stolpern wird — er wird am Ende überhaupt nicht die Treppe hinaufgehen können und auf den Stufen wie ein Sack liegen bleiben. Das wäre Wahrhaftigkeit. Allein hier ist Tragödie, und was für eine: Mensch gegen Schicksal! Und wie werden wir nun das Schicksal verkörpern? Es ist keine Persönlichkeit, kein Teilnehmer, es steht nicht auf dem Zettel — nur Oedipus steht darauf. Worin als nur in der Größe des Besiegten werden wir die Größe des Siegers fühlen? In der Größe des Oedipus, in seiner Figur, in der schönen Verkörperung eines schönen Geistes werden wir die unabwendbare Hand des unsichtbaren Feindes wahrnehmen; nur durch die Schönheit des Oedipus werden wir die Macht des antiken Schicksals fühlen. Und das wird künstlerische Wahrheit sein.

Ich denke, es ergibt sich klar genug aus den beiden Beispielen: wenn wir die Stimme für Schönheit erheben, so ist es nicht wegen des Reizes der äußern Form, sondern wegen des geistigen Inhalts, dessen völlige Wirkung nur durch die Beobachtung dieser Form gesichert werden kann.

Wodurch werden wir aber die Schönheit selber sichern? Leichter ist es, in unsrer Kunst negative Vorschriften zu machen als positive. Also fragen wir lieber: Was ist zu vermeiden, um die Schönheit zu gefährden? Zwei Dinge sind verletzend in der Kunst: Falschheit und Zufall. Das Falsche in der Kunst ist wie ein fremder Körper im Organismus — er muß heraus. Das Zufällige ist die leere Stelle, wo Kunst unterbrochen wird — sie muß ausgefüllt werden. Was kann man dazu tun? Von unsern Fähigkeiten müssen besonders zwei erzogen werden: die Empfindlichkeit und die Ausdrucksfähigkeit. Wir empfinden (in der Kunst) mit dem Geist, wir drücken aus mit dem Körper. Eine Vereinigung von Geist und Körper: das ist es, was wir erstreben müssen, eine so enge Vereinigung, daß zwischen Impuls und Ausdruck keine Zeit für die Intervention des abkühlenden Verstandes bleibt.

Es ist also keine Uebertreibung, wenn wir so großen Wert auf

die Bühnenschönheit des menschlichen Körpers legen. Bedenken wir nur dieses. Drei Elemente unterscheiden wir in jeder Kunst. Das erste — der Künstler: in allen Künsten der Mensch. Das zweite — das Material: Farbe, Marmor, Wort, Ton. Das dritte — das Objekt des Kunstwerks: es wird die ganze existierende Natur vorgestellt; es werden aber auch in der Natur nicht existierende Formen aus Linien und Tönen erbaut. In allen Künsten sind diese drei Elemente getrennt: in der Schauspielkunst sind sie ungetrennt, sogar untrennbar. Wer ist der Künstler? Der Mensch. Was ist das Material? Der Mensch. Was ist das Objekt? Der Mensch. Und nicht nur sind alle drei der Mensch, sondern sie sind alle drei derselbe Mensch, im selben Menschen. Kann es daher etwas Wichtigeres für den Schauspieler geben — für den Vertreter derjenigen Kunst, die den Menschen zugleich zum Instrument und zum Ziel hat — kann es für ihn Wichtigeres geben, als seinen Körper zur würdigen Darstellung seiner Seele zu erziehen, die Kräfte seines Geistes auf die Verklärung seines Fleisches zu richten? Ist das nicht, was dem Auge Goethes vorschwebte, als er zu Humboldt von einer Harmonie des Körpers sprach, wobei sich das Angeborene mit dem Erworbenen frei und unbewußt vereinigen solle zu einer Einheit, die in Erstaunen setzen würde?

„Schönheit ist die einzige geistige Eigenschaft des Stoffs", hat Danilevsky gesagt. Und was bleibt auf der Bühne, wenn sie fehlt? „Aus dem sterblichen Leben unsterbliches machen" ist ja nach Wladimir Solovieff das Streben der Menschheit. Und wenn im Anfang die Erde ungeordnet war und der Geist Gottes über den Wassern schwebte und erst durch die Hineinmischung des Geistes in den Stoff Ordnung entstand, so können wir nicht zweifeln, daß die Belebung und Beseelung unsres Körpers durch das, was „die einzige geistige Eigenschaft des Stoffes ist", eine der Verwirklichungen des Himmlischen im Irdischen ist und daher eine der edelsten Aufgaben des Künstlers.

Herbstwinde / von Heinrich Eduard Jacob

Herbstwinde heißen sie, die alles Land
mit rot und gelben Blättern überschwemmen:
die Türme stecken funkelnd sie in Brand;
die Teiche strahlen wie geschnittne Gemmen. — —

Doch durch die Nächte bangt schon leiser Gram,
ein Sterbenmüssen und ein Winterträumen.
Die Wolken welken wie vergossner Rahm,
und Schauer hangen klagend in den Bäumen . . . .

Essig und Vollmoeller

O mein Spinoza!“ seufzte Walpurga, die taufrische Amme, die Fritz Mauthner an einer andern Stelle seiner Parodie auf Berthold Auerbach „starkgeistigen Schritts“ durch die Straßen des Dörfchens gehen läßt. „Was ich gemacht habe, das hab ich unter dem ganzen Aufwand meiner verzweifelten Seele gemacht“, gesteht das Bauernmädchen in Hermann Essigs Lustspiel von der ‚Glückskuh‘, für das sich kein Parodist finden wird, weil es keinen Erfolg gehabt hat, und weil es selber eine Parodie ist. Eine unabsichtliche, wohlverstanden. Denn man weiß weder von einer Sorte falscher und schädlicher Volksstücke, die heute parodiert, also bekämpft zu werden verdiente, noch von einer geistigen und künstlerischen Ueberlegenheit, die gerade Hermann Essig dazu beriefe. Weil ihm jede Ueberlegenheit fehlt, ist sein Lustspiel einfach mißlungen. Franz Blei hat Unrecht. ‚Die Glückskuh‘ wird in hundert Jahren nicht mehr leben. Sie ist heute schon tot, und ich habe Mühe, mir vorzustellen, was für ein Leben sie vor sechs Tagen für ein paar Abendstunden vorgetäuscht hat. War es nicht über die Maßen langweilig? Dörfler marschierten auf, die sich wie Philologen ausdrückten und wie Schweine benahmen. Wäre die Ausdrucksweise für diese Dörfler nicht so sinnlos und damit auch gänzlich unkomisch gewesen, so hätte man denken können, daß die Menschheit zu monströs-grotesken Dimensionen verzerrt werden sollte, wie in den gewissen Convex- und Concavspiegeln. Je länger, je sicherer stellte sich heraus, daß diese Sinnlosigkeit keine Methode hatte, sondern purem Unvermögen entsprang. Essig kann vorläufig weder charakterisieren noch karikieren. Er ist erstaunlich kunzdenklich. Er wischt ein paar Züge hin, die er früher oder später ohne erkennbaren Grund entweder wieder auswischt oder bekringelt und verschnörkelt. Närrische Welt. Wär' sie nur närrisch! Diese hier ist albern und nicht einmal das, weil sie gar nicht vorhanden ist. Essigs Dorf, in dem alles pechschwarz und verworfen ist, hat nicht mehr Existenz als ein Dorf der Birch-Pfeiffer, in dem um einen Intriganten herum alles rosenrot und herzenslieb ist. Wenn jetzt die Skepsis eines ehemals notwendigen Naturalismus bis zur Absurdität getrieben und übertrieben werden soll, so ist das nicht weniger gefährlich als die verlogenste Schönfärberei. Rebekkle soll einmal, weil wir sonst ganz im Leeren tappen würden, für einen Augenblick als greifbar angenommen werden. Dann erproben sich an ihr — die stiehlt, um vom Ertrag sich einen Vater für ihr Kind zu kaufen — Männer und Weiber ihres

Weilers durchweg als Verbrecher. Trotz dieser Schilderung, die von keinem Bilder-, sondern einem Stubenmaler stammt, brauchte nur Rebekkle fest zu stehen, um eine Art von Drama zu ermöglichen. Aber auch sie hält nicht stand. Sie ist, wie der Moment es fordert: bald brav, bald tückisch, jetzt pathetisch und jetzt galgenhumoristisch, einmal Rose Bernd und einmal Lorle — und es ist qualvoll, daß hier kein Moment vom andern weiß. Ohne Zweck und Absicht fließt, schwankt und purzelt alles durcheinander. Nur eine hohe Obrigkeit ist zielbewußt in ihrer Güte. Sie kümmert sich um kein Gesetz und absolviert, als wäre sie der liebe Gott. Davon hat Hermann Essig auch nicht einen Hauch. Selbst wenn er uns versichern sollte, daß er als Mensch genau so fühlt wie diese Obrigkeit: in seinem Lustspiel ist er lieblos, roh und kalt gesinnt, und darum ist es arm und schlecht und gar nicht lustig. Durch die Gesellschaft Pan gewann es nichts; und zu verlieren hatte es so wenig, daß das vergebens wütende Vandalentum der Aufführung nicht einmal ärgern konnte.

An Vollmoellers Märchen bestricken die Intentionen. Er wird der Catherinen und Sumurubs müde geworden sein und auch bei uns ein wacheres Interesse für die Probleme unsrer Tage vorausgesetzt haben. Zugleich mag ihm, dem sich dichterische Erlebnisse seit jeher zu phantastischen Formen stilisiert hatten, vor der Nüchternheit eines gegenwärtigen Dramas gegraut haben. So erkläre ich mir die Entstehung dieses Spiels. Der Vereinigung von Saga und Drurylane sollte ein literaturwürdiges Produkt entsprießen. Theatralische Raffiniertheit und artistische Finesse sollten eine Mischung ergeben, die der geistreichelnde Vollmoeller als Raffinesse hätte bezeichnen können. Originell, verheißungsvoll und stark genug fängts an. Nach zehn Sätzen brennt und prickelt uns auf der Haut die Temperatur eines Milieus, in dem wir bereit sind auf kunstlegitime Manier das Gruseln zu lernen. Wieland hinkt herein, der Wagners ‚Wieland' ausführen will, weil er zufällig ebenso heißt, und es züngelt um ihn wie um den Loge eines andern Wagnerschen Musikdramas. Sei ruhig, freundlich Element! kann er zur Flamme sagen, denn er ist ja auch Wieland, der Schmied. In allen seinen Worten ist ein Doppelsinn, den auszudeuten Vollmoeller uns selber nur am Anfang überläßt. Späterhin wird Wielands allegorische Bedeutung in dem Maße allzu klar, wie sich das Drama bis zur Undurchdringlichkeit verheddert. Aus der Verwandlung des Völund in diesen Wieland, des Schmieds in einen Aviatiker, des Königs Nidhödhr in einen Sir Hubert Marks, der Schwanhild in eine englische Gouvernante zieht Vollmoeller die Konsequenzen mit

einer Pedanterie, die nur bei einem Roman angebracht wäre. Für ein Drama, das auf Verkürzungen gestellt ist, wird sie lebensgefährlich. Die Motive treiben Inzucht. Sie hecken Motivchen, die wieder einander Luft und Licht rauben. Der Autor wird einwenden, daß er gerade durch den Ueberfluß, den spielerischen Luxus an Figuren, Bildern, Vorgängen und Worten eine Atmosphäre von großer Welt hat geben wollen. Die Atmosphäre ist ihm gelungen; aber sie hat das Drama erstickt. Es ist ein Irrtum, daß im Drama schmückende Entbehrlichkeiten, wenn schon nicht nützlich, doch auch nicht schädlich sind. Was im Drama nicht völlig unentbehrlich ist, wird an irgend einer Stelle unerbittlich schaden. Was im Drama nicht neues Leben fördert, bleibt nicht blos unfruchtbar, sondern verschlingt obendrein das alte. Hier hätte alles dazu dienen müssen, Wielands Tragödie herauszuheben und zu stützen. Bis es zu dieser Tragödie kommt, denkt man an Shaw, von dem der Gesellschaftston, die Boshaftigkeit der schillernden Randbemerkungen beeinflußt ist. Wenn es zu dieser Tragödie kommt, denkt man an Ibsen, der sie im Baumeister Solneß vorgebildet hat. Hätte Vollmoeller von Ibsen auch gelernt, wie man ein tragfähiges Dramengerüst baut, so sollte es mich wenig kümmern, daß er von ihm die Gestalt übernommen hat, die nicht so hoch steigen kann, wie sie gebaut hat; und nicht allein diese Gestalt. Nidhödhrs Tochter Ethel peitscht, mit kaum andern Worten als Hilde Wangel ihren Baumeister, den Aviatiker Wieland, höher zu fliegen als die Wolken, höher als alles. Wieland bekennt, daß nur ein traumblinder Zufall ihn in die Lüfte getrieben, und daß er über dem Meer nur entsetzliche, grauenvolle Angst verspürt hat. In dieser Nacht hat er eingesehen, daß der Mensch, der die Phantasie gehabt hat, um das Wunder zu empfangen, den Mut, das Ungedachte zu denken, die Glut der Sehnsucht und die Kühle der Vollbringung, daß der Mensch, der den göttlichen Funken vom Himmel entwendet und der Menschheit die Flügel geschenkt hat — daß dieser Mensch selber nie fliegen wird, weil ihm die Nerven, die ganz gewöhnlichen, gemeinen guten Nerven fehlen. Auch aus zweiter Hand hätte diese Szene, eine von den paar ewigen Szenen aller Dramatik, erschüttert, wenn die Geduld eines freilich allzu ungeduldigen Publikums an dieser Stelle nicht bereits aufgebraucht gewesen wäre. Daß jetzt Strindberg und Huysmans sich zu einer blitzschnellen Sensation verbündeten, wurde ohne Grund belacht, und als Wieland sich erschoß und ein robuster Chauffeur sich unbedenklich entschloß, die Tat von Wielands Gedanken zu sein und auf seiner Flugmaschine in die Lüfte zu sausen: da fiel vollends der Pöbelwut ein Werk anheim, dem

man mindestens hätte zugute halten müssen, daß es niemals gelangweilt hatte. Für das allerdings das Deutsche Theater viel, viel mehr hätte leisten müssen. In einem so komplizierten Fall genügt es denn doch nicht, ein paar pittoreske Prospekte zu stellen, für die Glaubwürdigkeit eines Motors und aller Apparate zu sorgen und die Hauptrolle mit Bassermann zu besetzen. Was ihn umgab, war zum Teil Provinz, und seine Schwanhild, die englische Gouvernante, trieb ein katerhaftes Gefauche so läppisch auf die Spitze, daß sie den Ausbruch des Skandals erheblich beschleunigte. Dieser Skandal verschlang auch Bassermanns Gestalt, und um sie ist es besonders schade. Er hatte, im Gegensatz zu jener Partnerin, ein Recht, bis an die Grenze zu gehen. Er fand in dieser Rolle das elementare Teil seiner Natur wieder, und wie er es entfesselt einhertoben ließ — das war nur für Schwachmatikusse übertrieben und für uns andre ein Fest.

Der Vater / von Alfred Richard Meyer

Als ich heut Abend die Häuser hinunterschlich,
war die Straße ein nackter, häßlicher Strich.
Die Pfützen waren wie Pech in schmutzigen Tiegeln,
Irrlichter lachten mir Spott aus giftigen Spiegeln,
am Himmel bebten die Sterne vom großen Bär —.
Da war mir, als ob ich schon lange gestorben wär,
wanderte ohne Schatten, dieser sonst so lästigen Klette,
willenlos wie am Draht die hölzerne Marionette
hob ich den rechten Fuß, dann den klebrigen linken.
Weiß wand sich aus Nebeltüchern ein Winken,
ein wildes Fratzengewoge, in grauen Fenstern
glotzte das Grinsen von frechen Gespenstern;
und selbst eines Tannenbaums lebendiger Duft
kam mir wie Moder aus einer Totengruft.
Da ein Schrei — aus einem Hinterhaus hohl ein Schrei,
nicht laut, doch so nackt und so menschlich wund,
wie wenn dieser qualenerstarrte Mund
steinerne Maske geworden sei,
doch müsse sein blankes, blechernes Klingen
ewig klagend so weiter schwingen.
Da dachte ich wieder an Deinen so müden Mund.
Der gibt einem andern sein Lachen und Sehnsucht kund,
nur mir nicht mehr. Das weiß ich seit Tagen.
Der böse Abend ist plötzlich gut. Mir tragen
seine Winde ein Bild, ein blasses, verblaßtes, her:
Es ist am Meer
ein Sommerabend. Dennoch fröstelt ein Bangen
in mir. Da bin ich ohne Dich, einsam, gegangen

zum Strand, weil uns die Zweisamkeit nicht einsam genug.
Ein bleicher, flatternder, flackernder Mövenflug,
wo müder die Wasser im silbernen Mond verrauschen,
plauschen, dem sirrenden Sande lauschen,
wo die Weiden ihre schüttern Haare zusammen
säuseln und kräuseln —
In weißen Flammen
kommst Du durch die Nacht:
„Ich bin erwacht! Hör meiner Not!“
Sieg das Feuer Deiner Augen loht.
Dein Mund ist reif und blutet so rot.
Ich brech in die Knie. Ich küsse Dir schluchzend Füße und Hand.
Der Abend ist schwarz. Das dunkle unendliche Land
ist uns ein Bett wie vorher nie.
Der schwarze Abend hat unsre Liebe verbrannt.

Nun macht mir heute die Nacht so wundersam klar,
warum mein Vater manchmal so seltsam war
gegen die Mutter, und in Werkeltags Wochen
bisweilen kein liebes Wort mir gesprochen.
Nur des Sonntags wohl nahm er mich bei der Hand,
führte mich feierlich in das Frühlingsland,
wo sein Silber der Fluß durch das Sonnengold schoß.
O, ich sehe es noch, den Berg und das Schloß!
Doch damals für Deiner Augen feuchtes Brennen
wußt ich nie mir den Grund zu nennen.
Vater, heute, in dieser Stunde ich erst verstand,
warum meine Liebe bei Dir keine Heimat fand,
die meines Sohnes Liebe bei mir nicht finden wird,
daß sie von Mensch zu Menschen fremd irrt,
bis ihr vielleicht ein Wunder am Weg begegnet,
sie segnet — — —
Nun wäre es wohl nur noch wenige Wochen,
da hör ich in Haß unter einem Herzen pochen
ein andres Leben, ein müde lächelnder Mund
gibt diesem, nicht mir, seine Sehnsucht kund.
So heiß hat mich keine Nacht meinem Vater vereint,
niemals hab ich so schmerzlich, nie so glücklich geweint,
hab meine Hände haltlos und hilflos gefaltet,
bis sie in Einsamkeit bebend erkaltet.
Doch da über Dächern jählings bleich ward der junge Tag,
eine Frage mir fröstelnd nur auf den Lippen lag:
Herz, nur Demut habe,
dulde, gedulde Dich fein.
Wird es wohl ein Knabe,
wird es ein Mädchen sein?

Eins von sieben Gedichten, die als ‚Lyrisches Flugblatt‘ unter dem Titel ‚**Nasciturus**‘ bei Alfred Richard Meyer in Wilmersdorf erscheinen.

Julius Bab / von Theodor Lessing

1

Vor mir liegt ein Buch, schön in Leinen gebunden, grau und matt violett, typographisch meisterhaft, erschienen im Verlag Oesterheld & Co., Berlin 1911. Sein Titel ist: Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler, und sein Verfasser heißt Julius Bab. Und nun erwarte man nicht, daß ich es kritisiere.

Jeder Mensch nämlich hat einige, die ihn lieben, und andre, die ihn nicht mögen. Und jeder Mensch kennt einige, die er liebt, und viele, andre, die er nicht leiden kann. Und fernerhin: über jeden Menschen lassen sich zwei Kritiken schreiben — eine himmelblaue, die des Wesens Vorzüge hervorholt, und eine quittegelbe, die des Wesens Grenze unterstreicht. Bab nun gehört zu dem Typus, den ich liebe, und den ich deswegen verstehe. Denn man versteht nur, was man zu lieben vermag. Indessen: dieser Enthusiasmus sei nicht blind. Ich will ihn vivisezieren. Ich frage gewissenhaft, wie es kommt, daß bestimmte Lebenstypen mein Skalpell stumpf machen. Wie vermögen geringere Werke uns die Gewißheit zu geben: Das gehört zu Dir — während man auch vor Meistern stehen kann wie der Hund vor dem Apfel? Da ist mir eines klar: es handelt sich um Charakterologisches, das nichts zu tun hat mit dem Leistungswert der Werke, und durch keine Psychologie zu erschöpfen ist. Ich entsinne mich aus der Kindheit, daß ich über die Werke meiner persönlichsten Hausgötter (sie hießen Wilhelm Jordan und Johannes Scherr) viel gespottet habe; aber wenn ein andrer gegen diese Männer etwas äußerte, so war das eine Verletzung, die mich traf, und wenn ich sie irgendwo gelobt finde, so ist es noch heute wie eine Genugtuung, die mir zuteil wird. Das ist das Beste im Umgang mit großen Vorbildern, daß gerade durch ihre Grenzen, ja oft um einer Schwäche willen ihre Werke ehrwürdig sind.

Nun wird man sagen, das sei kein aesthetischer Schaupunkt, das sei subjektiv, moralisch, sentimental. Ja, natürlich. Aber das eben ist der grobe Unfug alles Zeit- und Zeitungswesens, daß man Arbeiten, Leistungen kritisiert, als käme ernstlich etwas darauf an, daß es einen guten Romanband, ein Drama, ein wissenschaftliches Lehrbuch mehr auf der sogenannten Welt gibt. Mein Gott, wie wenig ahnt ihr von den Lebensmächten, welche eigentlich Kulturen gestalten! Wie anders sähe die Welt aus, wenn nackte Werte, herausgehoben aus Menschenhassen und -lieben, das Ja und Nein bestimmten . . . .

Arthur Schopenhauer ein Dilettant, der wie ein Philosoph redet, Friedrich Nietzsche ein Philosoph, der wie ein Charlatan spricht: das sind stärkste Potenzen unsres Geisteslebens. Aber ich könnte leicht-

hin ein Halbdutzend Lebende nennen, an deren geistiger Leistung gemessen Schopenhauers oder Nietzsches Werk wie Kindesstammeln anmutet. Und trotzdem werden diese beiden ewig dauern und die Schöpfer jener viel größern Leistungen drei Jahre nach ihrem Tode vergessen sein. Vermag denn, wer an Tolstoi oder Zola oder Dickens das Leben mißt, danach zu fragen, ob sie große Geister waren? Und kann man sich über die Unsumme von Verfehltem, Langweiligem, Mittelmäßigem täuschen, die gerade dem Tun der Giganten anhaftet? Daß aber einige Menschen mehr sind, als je ein Werk zu sein vermag, und daß jedes Dokument ihres Erlebens diesen Mehrwert verrät — nur um dieses Weltgefühls willen halten wir uns an einzelne, deren Mängel sogar uns schön erscheinen. Und zu diesen wenigen gehört Julius Bab.

2

Wirklich, dieser Julius Bab ist ein prachtvoller Mensch. Eine Dynamitbombe, ein Vulkan, ein Backofen. (Unter Backöfen verstehe ich Naturen, von denen Wärme ausstrahlt.) Ein junger Frühlingsföhn, der eine Schleppe fruchtbarer Keime und Licht und goldene Helle über Aecker trägt. Was ihn mir wert macht, ist die ethische Aktivität, das Verantwortungsbewußtsein, das Gottsuchertum, der Lichthunger, die religiöse Leidenschaft seines Denkens, ja, am Ende gar das Endchen Fanatismus und zuweilen ein Milligramm Bonzentum und Prophetismus. Was mich hinzieht zu diesem jungen Menschen, diesem jungen, jungen Menschen, das ist seine kindergläubige Seelenjugend und der naive Illusionismus, der mich primanerhaft aufwühlt, weil ich ihn selbst nicht besitze; denn die Dinge, über die er orakelt, kenne ich viel besser, ach, Julius Bab, viel, viel besser. Aber gerade der schöne Mut des Irrtums, treu und höhenwillig, ist Babs Größe. Er ist eine Alles-oder-Nichts-Natur, konsequent in seinen Neigungen und Abneigungen, die meistens Irrtümer sind, und also gerade das Gegenteil von einem Literaten.

3

O, Julius Bab, wie schwer werden sie dein Leben machen! Wo die ewig Klügeren dich billig übersehen, da werden sie sagen: Wir verstehen das ja, also kann es unmöglich etwas Rechtes sein. (Denn so bescheiden denken die Unbescheidenen im Grunde von sich.) Und wo sie dich nicht verstehen, da heißt es: Fachweisheit; ich verstehe sie nicht, also braucht man das nicht zu verstehen. Die Fröhlich-Flachen, die auf dem Paradeklepper Sinnlichkeit-Leben reiten, werden dich Schulfuchs schimpfen und die Autoritäten der Schule einen Dichter. Gib dein Leben hin im Bilde und Liede, und sie sagen von dir, du seiest ein Professor. Lasse dein Erleben zu Geist gefrieren und bändige die Welt unters Begriffsjoch — dann heißt es wohlwollend: wohl mehr ein Dichter. Alles, was du tust, wird ganz umsonst sein — ich

setze voraus, daß du arm bist und arbeiten mußt — und bis zuletzt wirst du nur ein großer Kräfteverpulverer sein, weiter nichts, wenn du nicht gar — und das wäre das Wehmütigste — als Geheimrat Professor Doktor Bab untergehst. Und doch bist du schon der neue Typ. Welch ein Typ, fragst du? Friedrich Nietzsches Dichterphilosoph, der in kalter Nacht schweigend die Wage der Werte hält. Ein geistiger Künstler, obwohl du mit Energien, die einer neuen Lebenspsychologie dienen sollten, so viel dünnes, unerlittenes, unverdichtetes Raisonnement zum besten gibst. Denn, Julius Bab, nicht was der große Mob dir ewig vorhalten wird, werfe ich dir vor: daß du zu sehr Gelehrter bist, sondern daß du immer im Begriffe bleibst (im deutschen Doppelsinn des Wortes). Dein Buch enthält oft die zartesten, feinsten Lichter, aber auch den Fuselrausch papierener Begrifflichkeiten und das schlechte Philosophatsch banaler Antithesen über All und Individuum, Vielheit und Einheit, Innen und Außen und ich weiß nicht was. Dann gleicht dein Geist nur dem Winde, der das Wasser schlägt. Freilich ist dieser Wind zuweilen ein Sturm, und dein Wasser zuweilen das Weltmeer. Immer aber hat auch das Versagen etwas Rührendes, dieser wie ein paar japanische Tanzmäuse endlos bewegte Eifer, diese Dozierfreudigkeit, dieses magistrale Pathos, das ausgerechnet die jungen Kälbchen und Büllchen aus Max Reinhardts Theaterschule als verehrte und sehr werte Damen und Herren apostrophiert (denn das Buch entstand aus Vorträgen, die vor diesen jungen Leuten gehalten wurden). Man glaubt oft bei einem übervollen jungen Pfirsichbaum zu Gaste zu sein, der seine Früchte dir fast bittend in die Hand drückt und dir danken möchte dafür, daß du von seinen Festlichkeiten nimmst. Solche schenkende Freudigkeit lebt in Julius Bab. Du junger, junger Mensch.

4

Ein Talent, in dem kritische und produktive Kräfte einander die Wage halten, kennt viele Gefahren. Es gibt eine Geistigkeit, die ewig im Zwischenreich dämmernd verharrt, nicht mehr naive Dichtung und noch nicht geklärte Philosophie. Wer sich mit dieser Halbheit begnügt, der kann berühmter Publizist oder großer Akademiker werden. Aber steigst du redlich höher, zwingst dein Erkennen in den Dienst des Lebens und dein Erleben in die Helle des Bewußtseins, so kommst du zu einer Natur höherer Ordnung. Und endlich findest du dich auf einem Berge, wo die Begriffe, die toten Steine, mit denen deine Brüder nur prahlen und spielen, wie blutender Rubin leuchten und brennen, ähnlich wie die leichenstarre Formel der Mathematik dem Verstehenden das Allerlebendigste wird und das Gesetz der Sterne erschließt. Es gibt wenig große Denker, die nicht zunächst Dichter waren, und es kommt umgekehrt für die großen Dichter immer eine Stunde, wo das Erleben über die Anschaulichkeit hinauswächst und zu begrifflichen Symbolen flüchtet. Dann scheint das ganze Lebensgefühl der

Kunst nur Material dem Erkennenden. Dann dünken uns die höchsten Formen lebensbunter Dichtung nur das Vorspiel für das höhere Kunstwerk der Erkenntnis, in dem sich unser Leben erfüllt und aufbraucht. Dann durchschauen wir die Künstler und Bildner als Menschen einer jüngern Stufe — denn gibt es irgendwo in der Welt unwissendere und in ihrer Lebenslüge eitlere Wesen als Dichter? Jene Dichter, die sich ewig über die Abstraktheit hinaus wähnen, weil sie noch gar so ahnungslos schlummern? Das ist die Stunde, von der an du zum Zweifler wirst, wo die ganze Problematik des großen Lügners und Selbstbetrügers ‚Dichter' dir aufgeht, die Stufe Nietzsches, Beginn des neuen Psychologentums. Aber auch darüber sollst du hinaus. Denn wie es für das naive Gestalten der Dichter zuletzt einen Punkt gibt, an dem das Bild sich dem abstrakten Begriff ergibt, so kommt auch für den Denker der Augenblick, wo Begriffe tönen. Es ergeht wie bei einer Erfahrung der Chirurgie. Wenn der Kranke bei einer Operation Schmerz leidet, so äußert er im ersten Stadium der Narkose seine Qualen in Worten, also sinnvoll-rhythmischen Sprachlauten. Wird der Schmerz aber gar zu heftig, so geht das Schreien in unartikuliertes Stöhnen und Lallen über, und plötzlich kommt ein Augenblick, wo im äußersten Schmerz das Lallen wie Musik wird und wieder rhythmisch tönt. Die höchste Bewußtheit, die wieder tönen will, haben nur wenige erreicht. Und immer nur die Gequältesten und darum Bewußtesten stehen vor dieser Schwelle.

5

Julius Bab ist ein Schwellenmensch. Bab: das ist, wenn ich nicht irre, ein arabisches Wort und heißt so viel wie Tor oder Pforte. Und das ist ein schönes Symbol in dreifachem Sinn. Einmal für den Inhalt dieses Buches. Denn er steht auf der Schwelle zwischen der alten Welt der literarischen Dramaturgie und der neuen der Theater-Psychologie und -Aesthetik. Die neue moderne dramatische Kunst drängt hier zu neuen Kenntnissen. Und zweitens gilt das Sesam des Namens für den Autor. Der schuf mit diesem Buch sein Zwischenspiel und gab mit ihm ein Versprechen schöner Zukunft. Und drittens gilt es für den Leser. Nicht nur für die Dramatiker und Schauspieler, wenn auch für Schauspieler am meisten. Denn das Buch ist die frischeste und leichteste Einführung, ja die notwendige Pforte zum Verständnis der neuern Theaterkunst, so daß ich über diese Rosenpforte schreiben möchte, was der selige Hofrat Kürschner zweifellos mit minderm Recht über das Adreßbuch unsrer dreißigtausend deutschen Dichter und Denker zu schreiben pflegte:

Wer sich von innen will ein Haus besehen,
Wird selbstverständlich durch die Haustür gehen.
Im Schloß der Geister willst Du heimisch sein?
Dies Büchlein ist die Pforte, tritt herein.

Der Unbestechliche / von W. Fred

Ein ‚Theaterstück‘ in fünf Akten, dessen Schluß hier wiedergegeben sei. Rudolf Pauli ist ein catonischer Theaterkritiker in Wien. Er läßt sich durch nichts bestechen, weder durch Freundschaft noch durch Liebe hindern, zu schreiben, was er für seine Meinung hält. Da er aber vergessen hat, daß er erst seit kurzem ein anständiger Mensch ist, gibt eine seiner Kritiken den Anlaß, daß ihm eine fragwürdige Geldgeschichte seiner Jugend in Erinnerung gerufen wird. Alle, Kollegen, Freunde, auch Elis, die Frau, mit der er lebt, und von der er ein Kind hat, reden ihm zu, ein wenig nach Italien zu reisen und Gras über den Skandal wachsen zu lassen. Ein kluger Wucherer aber zeigt ihm den Weg, materiellen Nöten ein für allemal zu entkommen und auf andre Art ein Mensch zu werden, der etwas leistet.

Fünfter Akt

In der Wohnung von Elis und Pauli. Arbeitszimmer. Großer Schreibtisch, daneben kleiner Tisch mit Schreibmaschine. Bücherregale; teilweise sehr elegant, teilweise ärmlich. Stiche, Photographien.

— — — — — — — — — — — — — — —

Zweite Szene

(Pauli. Dr. Huster)

Pauli: Morgen, Doktor.

Dr. Huster: Also —

Pauli: Also, heut Abend fahr ich. — Das Raufen verlohnt sich ja doch nicht — da ihr mich ja alle nach Italien schickt. (Pfeift)

Dr. Huster: Sie sind ja sehr heiter heute, sehr zufrieden mit sich.

Pauli: Die Ruhe nach großen Entschlüssen — ja, sehen Sie mich nur an, ich kann mir ja denken, die Elis hat Ihnen das Herz ausgeschüttet; Sie sind ja ihr bester Freund, seit Sie meiner nicht mehr sind, bitte, bitte —

Dr. Huster: Hören Sie, Pauli, das sind Anspielungen, die ich nicht mag. Ich glaube, ich war in den letzten Tagen recht freundschaftlich zu Ihnen, mehr, als Sie wissen vielleicht — aber das gehört nicht hierher. Wenn Sie aber meinen, daß es ein Heldenstück ist, die Frau und das Kind sitzen zu lassen —

Pauli: Sitzen lassen — ich bitte sehr. Davon ist keine Rede. Ich werde für beide immer da sein, in jeder Beziehung .... Aber da Elis mir gestern selbst — fragen Sie sie nur — gesagt hat, daß ihre Liebe vorbei ist — mir ist nichts ekelhafter, als wenn Menschen, die sich einmal geliebt haben, dann, wenn das Gefühl vorbei ist, nicht den Mut finden, auseinanderzugehen. Eine gestorbene Liebe —

Dr. Huster: Und Sie fühlen nicht, daß Elis —

Pauli: Bitte, wollen wir das nicht lassen? Diese andre Liebe,

die temperierte mit Kritik und Einschränkungen, mit ‚Einen kennen‘ und ‚trotzdem‘, ‚wenn auch‘ und ‚doch‘ — nein, lieber Doktor, das ist gut für Briefträger oder für die gewisse bürgerliche Ehe — ich muß das andre haben: starke warme Zärtlichkeit, Glauben an mich, nennen Sies meinetwegen blinde Liebe, schön, blind aber gut, nur dann kann ich was arbeiten. —

Dr. Huster: Und Elis und Ihr Kind?

Pauli: Materiell soll ihnen gewiß nichts fehlen, und sonst — ich kann da nicht helfen, nach unserm Gespräch gestern —

Dr. Huster: Und dieser Entschluß macht Sie so — so froh?

Pauli: Froh, froh, — ja — — mir ist heute besser als gestern. Ich fühle wieder meine Kraft, die ich schon fort geglaubt hab. Ja, ich habe das Gefühl, daß ich bald wieder ganz oben sein werde, die Sorgen fliegen weg, das Leben trägt mich. Etwas Starkes und Großes regt sich in mir, Arbeit, wirklicher Erfolg — ich ahne förmlich ein Glück. Vielleicht ein Mensch, der nicht an mir herumsucht, was fehlt, was einmal war, der zu mir ganz, immer Vertrauen hat, für den ich was Großes bin. (Es hat geklingelt)

Dritte Szene

(Pauli. Dr. Huster. Stubenmädchen)

Mädchen: Fräulein Fichtner läßt fragen, ob die Gnädige Frau — das Fräulein hat gesagt, den Herrn möchte sie nicht stören.

Pauli: So, also sagen Sies drin. (Mädchen ab)

Pauli (zu Huster): Ich werde also schon vermieden ... bitte schön.

Dr. Huster: Ich will dann auch gehen, aber ich möchte noch der Elis —

Pauli: Ja, Adieu! (Ab)

Dr. Huster: Ja, Adieu!

Vierte Szene

(Zugleich: Elis von links. Ellen Fichtner tritt ein. Dr. Huster)

Ellen: Guten Tag, Frau Elis. Guten Morgen, Doktor.

Elis: Grüß Sie Gott.

Ellen: Ich hab herkommen müssen, ich weiß zwar nicht, ob es recht ist, aber —

Elis: Ich freue mich sehr, daß Sie mich einmal besuchen. Lang waren Sie nicht da. (Sie setzen sich alle drei. Gesprächspause)

Dr. Huster (sieht Ellen fest an).

Ellen: Es ist gewiß nicht recht von mir, taktlos, aber —

Dr. Huster: Ja, was ist denn?

Elis: Wollen Sie mir etwas Bestimmtes sagen?

Ellen: Ist — ist Herr Pauli da?

Elis: Ja, noch. Abends fährt er.

Ellen: Nach Sorrent?

Elis: Sorrent, vielleicht. Ich weiß nicht. Nach Italien, ja —

Ellen: Und wissen Sie?

Elis: Was, ob ich was weiß?

Ellen: Verzeihen Sie, es ist ja dumm von mir, mich da einzumischen. Und schlecht auch wahrscheinlich, aber ich kann nicht anders. Ich hab eine zu große Wut, er darf Ihnen das nicht antun, Sie dürfen ihn nicht fortlassen.

Elis: Aber, es ist doch am besten, wenn er jetzt nicht hier bleibt.

Ellen: Dann soll er nach Rußland oder in die Türkei, aber nicht nach Sorrent.

Elis: Ja, was haben Sie denn mit Ihrem Sorrent?

Ellen (sieht sich hilfesuchend nach Dr. Huster um).

Dr. Huster: Also, liebes Fräulein, sagen Sie doch, was das alles bedeutet. Vor mir können Sie ruhig sprechen. Elis und ich sind gute Freunde.

Ellen: Ich war also früh im Prater, und plötzlich sagt mir der Fritz, Fritz Bischofsberg — also er erzählt mir, daß seine Schwester in Sorrent ist . . . und daß der Pauli zu ihr hinfährt und daß es seit gestern Nacht ausgemacht ist — daß er sie heiratet, ja, heiratet, ich habs natürlich nicht glauben wollen und ihn ausgelacht — aber er hat mir erzählt, daß das Mädel in ihn verliebt ist und ganz wahnsinnig dazu. Das ist ja schon eine alte Geschichte, und sie hätte es lang schon so getrieben, daß ihr der Alte schließlich versprochen hat, alles Mögliche zu tun, trotzdem man dem Mädel ja gesagt hat, daß Sie — na also, daß der Pauli längst nicht mehr frei ist, und trotzdem der Fritz selbst es dem Mädel hat ausreden wollen und der Alte ja auch nicht entzückt ist, besonders jetzt, aber nichts hat geholfen und — kurz und gut — gestern Abend hat dem Fritz sein Vater erzählt, er hat mit dem Pauli gesprochen, sie fahren zusammen hinunter, und es sei — na also abgemacht. Der alte Bischofsberg hat ihn dem Mädel gekauft — um Gotteswillen, verzeihen Sie — ich mein —

Dr. Huster: Also das ist das Große, daß er von seiner Zukunft erst ahnt, von daher erwartet er sich die große Wärme und die wirkliche Liebe!

Ellen (zu Elis): Seien Sie nicht bös, daß ich so indiskret herlauf, aber ich hab gedacht, das darf er Ihnen nicht antun. — — —

Elis: Ja, da ist aber doch gar nichts zu tun.

Ellen: Da ist ja nichts zu tun, sagen Sie? Ja, wollen Sie sich das gefallen lassen, daß er Sie einfach sitzen läßt, weil eine andre Geld hat, und ihm das aus der Misere hilft?

Elis: Gefallen lassen sagen Sie? Was soll ich denn sonst tun, wenn er nun einmal nicht bei mir bleiben mag, wenn er eine andre heiraten will. Soll ich ihn vielleicht bitten oder soll ich drohen: wie ein Dienstmädchen mit dem Vitriol auf ihn warten?

Ellen: Ja, wenn Sie so reden, da war es wahrscheinlich nur dumm von mir, daß ich hergelaufen bin. Und Sie sind jetzt auch noch bös auf mich. —

Elis (ihr die Hand reichend): Nein, nein, das bin ich nicht. Gewiß nicht. Und es ist auch gut für mich, daß ich noch, bevor er weggeht, weiß, warum ers tut. Es ist vielleicht sogar besser für mich. Wenn ich wirklich hätt glauben müssen, daß es aus ist, weil ich ihn nicht lieb genug gehabt hab, wie ers mir gesagt hat, das wär ja trotz allem sehr schlecht für mich gewesen. Ich hätt mir ja doch immer Vorwürfe gemacht, gedacht, daß ich hätt besser zu ihm sein müssen, es ihm leichter machen jetzt, oder doch nichts sagen, schon wegen dem Kind. So, wo ich weiß, daß das nur Worte von ihm gewesen sind, nur eine Ausrede, die er vor sich selber hat, vielleicht jetzt auch schon selber glaubt, werd ichs nicht so fühlen. Ich dank Ihnen auch sehr, daß Sie so gut —

Ellen: Lassens das. Ich versteh Sie ja nicht ganz. Oder ich könnt wenigstens nicht so sein wie Sie. Ich bin ja auch nicht so gescheit. Wenn mir so was passieret', wüßt ich nur, daß der Mann ganz schlecht ist, und wenn ich ihn überhaupt noch sehr gern hätt, dann ließ ich ihn auch keinem andern Frauenzimmer.

Dr. Huster: Recht haben Sie.

Elis: Recht — ja, aber was hilft das?

Ellen: Na also, ich geh. Adieu — darf ich wieder herkommen? . . . Adieu Herr Doktor.

Elis: Gewiß, ich bitte Sie.

Dr. Huster: Adieu, liebes Fräulein.

Fünfte Szene

(Elis. Dr. Huster. Später: Pauli)

Dr. Huster: Ich hab mir ja gleich so was gedacht. Und der Herr hat uns immer gepredigt, was korrekt und sympathisch ist.

Elis (hat geklingelt — zum Mädchen): Sagen Sie dem Herrn, daß das Fräulein fortgegangen ist. — (Zu Dr. Huster) Jetzt, wo ich weiß, daß er an eine andre denkt, mag ich nicht bis zum Abend mit ihm in einem Haus sein. Ich will nicht reden mit ihm über die Sache. Er braucht gar nicht zu wissen, daß wir seine Pläne kennen. —

Dr. Huster: Ah — nein, Sie mögen ja tun, was Sie wollen, aber ich laß mirs nicht nehmen, ihm meine Meinung zu sagen. Das wär noch schöner. Wenn ich an die Dinge denk, die er mir erzählt hat von der Pflicht gegen seine Arbeit, sein Talent — und es ist einfach ein Geldgeschäft. (Pauli tritt ein)

Elis: Ich möchte, daß du vielleicht schon jetzt fortgehst. Oder sonst kann ich ja den Nachmittag zur Schwester gehen. Es ist schon

besser, wenn wir gleich auseinander gehen. Und da es ja doch gescheiter ist, wenn ich mit dem Kind die Wohnung vorläufig behalt . . .

Pauli: Eilig hast dus jetzt.

Elis: Leb wohl, wir wollen nicht mehr miteinander reden.

Pauli: Wie du willst, bitte. In einer Stunde bist du mich los.

Elis (ab).

Dr. Huster: Ich hab wirklich die ganze Zeit an Ihre „Ahnungen" denken müssen. Es ist geradezu wunderbar.

Pauli: Ah! Was meinen Sie?

Dr. Huster: Es ist überraschend, aber interessant, daß sich die Ahnungen, die sie von einem künftigen reichen Leben, ich meine natürlich: nur innerlich reichen Leben haben, so rasch auch ganz fremden Leuten mitteilen. Die Ellen Fichtner und, denken Sie, sogar der alte Bischofsberg —

Pauli: Ah so, die liebe Dame hat getratscht?

Dr. Huster: Sympathisches Mädel, mögen Sie sie nicht?

Pauli: Herr Doktor, ich bin zwar, wie Sie gehört haben, hier nicht mehr zu Hause, aber —

Dr. Huster: Regen Sie sich nicht auf. Es wäre mir zwar ein Feiertagsvergnügen, Ihnen mit dem Säbel die Frisur etwas zu derangieren, aber ich fürchte, Ihre Vergangenheit verhindert Sie, und es wäre auch schade um Ihre Zukunft, gerade jetzt, wo alles sich so schön und bequem für Sie auflöst.

Pauli: Genieren Sie sich nur nicht. Ich weiß nicht seit heute, wie — also sagen wir — wie befreundet Sie mit Elis seit Monaten sind. Ich bin also ehrlos, ein Hochstapler, nur weiter!

Dr. Huster: Sie sind ja zu nachsichtig mit sich — immer gewesen —

Pauli: Ja, zum Teufel, bin ich etwa nicht frei, zu tun, was ich will? Hab ich der Elis Eide geschworen, oder Ihnen vielleicht versprochen, daß ich sie heiraten werde? Und wenn ich sie schon geheiratet hätte, könnte ich mich denn nicht scheiden lassen? Weil Sie ein Philister sind —

Dr. Huster: Hören Sie mal, Pauli, Sie erheitern mich. Sie scheinen sich noch immer heimlich wirklich für einen, also sagen wir, leidlich anständigen Menschen zu halten. Es würde also auch gar nichts helfen, wenn ich Ihnen lang und breit auseinander setze, daß Sie auch ohne Eide, vielleicht gerade weil Sie die Elis nicht geheiratet haben, und sies auch nie von Ihnen verlangt hat, sich gebunden fühlen sollten, daß ein Mann sich aber auch, wenn er frei ist, nicht verkauft, wie Sies jetzt tun, besonders wenn er immer so viel von Unbestechlichkeit und Sich-nicht-kaufen-, Sich-nicht-beeinflussen-lassen geredet hat.

Pauli: Ich glaube, wir verstehen uns nicht mehr. Diese Bürgermoral —

Dr. Huster: Ist nichts für Höhenmenschen, nicht wahr?

Pauli: Hören Sie, Doktor, ich werd Ihnen etwas sagen: Sie halten mich jetzt für einen Hochstapler und einen Lumpen, und es hat eigentlich auch gar keinen Zweck, daß wir noch mit einander reden. Aber ich will Ihnen etwas sagen: Begreifen können Sie mich ja gar nicht. Wissen Sie denn überhaupt, was die Macht und der Sinn dieses Geldes ist, über das Sie so verächtlich reden? Sie denken sich: er ist ein Schuft, er läßt die Frau sitzen, die ihn liebt, er verkauft sich — und das alles für ein paar Gulden. Damit ich besser leben kann, meinen Sie, Fiaker fahren oder gar ein Automobil haben, und da muß ich Ihnen ja erbärmlich vorkommen. Aber in Wirklichkeit können Sie ja gar kein Urteil über mich haben. Sie wissen ja gar nicht, was Geld ist. Wenn ich Ihre Bedürfnisse hätte, wenn für mich das Leben auch nur das hätte, was es eben für Sie hat, etwas Bequemlichkeit, vier Wochen Urlaub, aber keine Abenteuer, nichts, was plötzlich das ganze Gefühl ändert, gar keinen Leichtsinn mehr, nicht mehr spielen dürfen mit Dingen und Menschen, ja dann, dann könnt ich auch so sein, wie Sie, das wär nicht schwer, dann korrekt zu sein, wenn man gar nicht weiß, was es alles im Leben gibt für einen, der unbedenklich ist, dem das Blut in den Adern leichter fließt als Euch, und der Geld hat. Ja, man muß es haben, sonst ist man der Schwache. Glauben Sie, der Zeitungsartikel, der jetzt diese ganze Geschichte angezettelt hat, hätte irgend was bedeutet, wenn ich nicht gerade in der Misere gewesen wäre, kein Geld zu haben und die Sache mit dem alten Wechsel gerade in den gleichen Tagen gewesen wäre? Glauben Sie, der Waldheim hätte mir irgend was anhaben können, wenn er nicht gewußt hätte, daß es mir gerade schlecht geht. Sehen Sie: da ist eine Korruption, die tausendmal ärger ist, als meine, die große Korruption der Armut, unter der wir alle stehen. Ja, lachen Sie, reich sein ist gut, gut auch für die andern, nicht nur für einen selbst. Es macht ja erst möglich, daß man die guten Dinge tut. Wer kein Geld hat, ist schwach und darum schlecht. Schauen Sie gestern, vorgestern, die Tage, ich hab nicht gewußt, woher ich die paar Tausend Gulden nehmen soll. Und was ist geschehen? Mein Talent war nichts mehr — ich nichts mehr für Euch und nichts mehr für mich selber. Niemanden hab ich mehr halten können. Zuerst ist da eine Frau, die mich geliebt hat, fort von mir. Ja, Sie können lächeln. Die Westkirch hat mich geliebt, und nicht darum, weil sie diese alte Historie gehört hat, ist sie fort und ist dann gestern auf der Ringstraße mit höhnischen Mundwinkeln an mir vorbeigefahren; nein, weil ich kein Geld gehabt hab. Ah, ich mein das nicht so, daß sie von mir Geld hätt haben wollen, aber ich war ein kleiner Mensch, wie ich mit ihr geredet hab, einer, der Sorgen hat, dems nicht zusammengeht, und das spüren die Weiber. Und da ist es dann aus! Da war ich nichts mehr für sie. Mit einem

Ruck hat sie mich abgeworfen, und zwei Tage früher, da war alles ganz anders. Und es ist auch gerecht so. Ich bin mir selber ganz klein vorgekommen, und da muß eine Frau aufhören, nämlich eine wirkliche Frau. Der ist man mit einem solchen Gefühl kein Mann mehr, und glauben Sie vielleicht, wenns anders wär, man möcht so eine Frau überhaupt noch anschauen? Sie werden mich ja jetzt wieder für sehr gemein halten, aber ich kann Ihnen sagen, da war in den selben Tagen jetzt so ein kleines Mädel um mich herum, der hat alles nichts gemacht. Nichts, was sie von früher gehört hat, na, und ein paar Gulden hätt sie mir aus mitleidiger Liebe auch geschenkt. Wissen Sie, was da gewesen ist? Mir hats gegraust. Nicht mehr anschaun hab ich sie können, weil sie nicht das richtige Gefühl gehabt hat, daß ein Mann, der sich helfen läßt, die Frau, die ihm hilft, nachher ja prügeln könnte, weil sie ihn so schwach gesehen hat. Und die Elis? — — Ja, meinen Sie, daß sie mir die Dinge, die sie mir gesagt hat und die, ob Sies nun glauben oder nicht, ja doch der Grund gewesen sind, daß alles aus ist zwischen uns — glauben Sie, daß sie mir das alles so hätt sagen können, wenn ich Geld gehabt hätte? Einen Tag war ich schwach. Da haben Sies sehen können: die einen haben mich stehen gelassen, und die andern haben keinen Wert mehr für mich gehabt, weil ich sie am andern Tag so nicht mehr ertragen hätte. Einen Tag war ich schwach, ich hab kein Geld gehabt, und da hab ich niemanden mehr festhalten können. Ich war unsicher und war schlecht, in meinem Sinne schlecht. Wie alle armen Leute. Da hats geschehn müssen, und sehen Sie heute, wo ich mich eigentlich nach Ihrer Auffassung ganz zerquetscht fühlen müßte, keine Spur! Warum? Na, das brauch ich Ihnen ja nicht auseinander zu setzen. Sie sagen: ich hab mich verkauft, und bin darum jetzt nichts wert. Ich sag: Man hat einen großen Preis für mich gezahlt, und darum weiß ich heute, daß ich etwas wert bin, und darum fühle ich mich nicht mehr so elendig, bin heute stark, und weil ichs weiß, bin ich noch einmal soviel wert.

Dr. Huster: Na prost! Glückliche Reise! (Oeffnet die Tür rechts.) Frau Elis, ich möcht Ihnen noch Adieu sagen. Wenn Sie was brauchen, nicht wahr? (Elis kommt ins Zimmer)

Pauli: Ich reise ruhig bei solcher Freundschaft.

Dr. Huster: Verehrtester, nehmen Sie sich in acht, ich könnte dem Drang, Ihnen die Knochen zu zerbrechen, vielleicht nicht länger widerstehen

Elis: Bitte . . .

Sechste Szene

(Pauli. Dr. Huster. Elis. Das Fräulein)

Mädchen: Das Fräulein ist da.

Pauli: Was für ein Fräulein?

Mädchen: Die Stenographin.

Pauli: Ich habe keine Zeit. — Oder . . . Sie soll hereinkommen.

Fräulein (sehr erregt, mit einem halben Blick zu Elis): Herr Doktor, bei Herrn Lederer hab ich gehört . . .

Pauli: Ich hab keine Zeit jetzt. Es tut mir leid, ich fahre weg. Ja, heute. Adieu. Was ich noch sagen wollte: was ich Ihnen für Ihre Arbeit schuldig bin, können Sie in der Redaktion holen. Adieu also!

Fräulein (geht noch nicht).

Elis (will ins Nebenzimmer).

Pauli: Ja, wünschen Sie noch was?

Fräulein (will sprechen, schluckt es herunter, geht ohne ein Wort ab).

Elis (sieht ihr nach und kommt von der Tür zurück).

Pauli (ab).

Dr. Huster (zu Elis): Also, Sie wissen, wenn —

Elis: Ja, ich weiß. Danke. Adieu.

Dr. Huster (ab).

Siebente Szene

(Pauli. Elis. Das Mäderl)

Pauli (kommt zurück): Adieu. Natürlich werde ich für euch —

Elis: Leb wohl!

Pauli (ab).

Das Mäderl (aus dem Nachbarzimmer hereinlaufend): Mama! Komm, hilf mir! Der Papa hat mir das schöne Kartenhaus, das wir aufgebaut haben, umgeworfen . . . .

Elis: Ja, Mäderl, da müssen wir eben ein andres, noch viel schöneres bauen.

(Vorhang)

Apachentanz / von Willi Handl

Kein Mensch ahnte Böses. Woher denn auch? Der fein abgezirkelte Raum mit den harmonischen Wellen von weißem, goldenem, grünem Licht — ein Schimmer Fraise zwischendurch, wie zur Besänftigung; die Bühne glatt und offen und ohne Geheimnis: nur ein herziges Püppchen mitten drauf reckt sich und schneidet Grimassen und holt eine erstaunlich urwüchsige Komik aus sich heraus. Gemütlich ists, mit einer deutlichen Neigung zur Eleganz. Der allgemeine Wille, sich überzeugen zu lassen, mitzutun und modern zu sein, stellt eine leicht bewegliche, obenauf schwebende Laune her. Das alles könnte beinahe mondän sein — aber es kann halt nicht.

Man soll den Namen ‚mondän' nicht zum Falschen und Richtigen aussprechen. Gleich hat einen das tückische Schicksal beim Wort und wirft über den törichten Wunsch eine lächerliche Erfüllung. Kein Mensch ahnte Böses. Da kam aber, als das Püppchen hinausgehüpft war, die nächste Nummer, und die hieß: Apachentanz. Schon machte sich ein unwahrscheinlicher Bretterzaun auf der Bühne wichtig, und eine äußerst stilvolle Gaslaterne blinkte ihr trauriges Signal. Es kam ein Mäderl, sehr adrett, in kurzen und angenehm flatternden Seidenröckchen, sah schüchtern umher, als hätte sie sich auf dem Maskenball unversehens aus ihrer Gruppe verloren. Es kam, von der andern Seite, ein junger Mann, ganz friedsam und sympathisch, aber von einer brennroten Halsbinde umgeben; auch pfiff er gellend. Das ist also der prager Apache! Die beiden Kinder — denn es waren augenscheinlich recht junge und gute Menschen — nahmen sich ganz so aus, als wüßten sie nicht, wie sie zu dieser merkwürdigen Verstellung gekommen wären. Der Jüngling hielt sehr viel darauf, die Hände möglichst energisch in die Hosentaschen zu senken, und hatte sich eine schaukelnde Gangart zurechtgelegt, der er offenbar eine unerhört verbrecherische Bedeutung beimaß. Und seine Partnerin, das Mäderl, hatte — darauf leist' ich einen Eid! — noch nicht die leiseste Ahnung von dem Beruf und der Wesensart apachenmäßiger Weiblichkeit. Das ist für sie sehr ehrend, aber für ihre Mimik nicht gedeihlich. Die Geigen spielen den vorgeschriebenen Tanz auf; wer in Paris gebummelt hat, kennt ihn aus dem ‚Monico'. Hier klingt er so weichlich und friedfertig, als sollten die beiden Kinder da oben aus dem letzten grantigen Sträuben in einen gesunden Schlaf gedudelt werden. Die Kinder tanzen. Der junge Mann faßt sein Mäderl mit Entschlossenheit an der Hand, worauf sie sich mit einem herzhaften Plumps auf den Boden niederläßt. Dann steht sie auf, tanzt mit ihm ein paar Schleifer rundum und fällt neuerlich hin. Tanzt wieder, fällt wieder; einmal rückwärts, so daß ihr ahnungsloses Gesichtel nach oben schaut, dann wieder nach vorne, damit auch die versteckteren Niedlichkeiten zu Ehr' und Ansehen kommen. Es ist ganz rührend, und man freut sich von Herzen endlich wieder, ein paar so unschuldige junge Menschen auf dem Cabaret zu sehen. Auch das Publikum ließ sichs gefallen. Freilich, manche Einzelheit dieser Maskerade erschien nicht recht begreiflich. Aber immerhin; da es ein ausländischer Tanz ist . . .

Sie schwören nämlich auf das Ausländische; jedes Publikum tut das. Und nicht so ganz mit Unrecht, wie die Wurzelhaften verschiedentlich meinen. Es ist kein schlechter Instinkt, der ihnen sagt: die Kraft meiner Art muß von innen kommen, aber ihre Erhöhung und Bereicherung kommt nur von außen. Schließlich nimmt sie doch immer nur das auf, was ihr eben gemäß ist. Aber der Apachentanz ist ihr, wie sich gezeigt hat, durchaus nicht gemäß; ist kein künstlerischer

Eindruck, der einem hiesigen Publikum irgend etwas zur Ergänzung seiner Art zu geben hätte. Eine unverständliche Maskerade, nichts weiter; auch wenn bessere Tänzer dagewesen wären. Auf diese allein kommt es gar nicht an. Sondern darauf, daß die Seele des ganzen zuschauenden Publikums im Rhythmus mitschwingt. Und dazu gehört mehr als guter Wille und guter Tanz. Dazu gehört eine Gesellschaft, die sichs verständnisvoll lächelnd bieten läßt, daß ihr geschworener Feind und ihr verlorener Abhub, daß der Barbar und die Ausgestoßene als starke, gültige, hochbewertete Typen in die Sphäre der Künste heraufkommen. Es gehört eine ganz besondere Stimmung aller Schichten dazu, die nur aus einer überreifen, ausgelebten, in Stolz und in Verzweiflung gleichmütig gewordenen Kultur geboren werden kann. Aus dem Hochmut der Vollendung, aus der Angst vor Vernichtung, aus der Sehnsucht nach Erneuerung. Diese langen sich den Apachen aus den unheimlichen Tiefen des Lebens herauf, als ein ausdrückliches Symbol der bedrohlich starken menschlichen Kräfte, die an der jetzigen Ordnung nicht teilhaben wollen. Die Angst drapiert ihn mit den übertrieben grellen Zeichen der Wildheit und Verkommenheit; die Sehnsucht begeistert sich selbstvergessen an seiner brutalen Kraft; und der Hochmut einer abgereiften Kultur lächelt überlegen dazu, weil ihr ja gelungen ist, aus jenem Fürchterlichen dieses hübsche Spiel zu machen. Solche Empfindungen, ins Unbewußte sublimiert, zur leicht hinschwebenden Stimmung verflüchtigt, geben den Rhythmus an, nach dessen Takt die beiden Figuren aus der sozialen Unterwelt bewegt werden: Das ist der Aapachentanz. Er kann also gleichsam nur auf der letzten Höhe einer in jedem Sinne fertigen Kultur, die nicht mehr über sich selbst hinaus weiß, aufgeführt und recht verstanden werden; alles andre ist kindische Neugierde und kindliche Afferei. Dieser Tanz kann nur dort gelten und wirken, wo er geworden ist: in Frankreich. (Und etwa noch an den wenigen Punkten der Erde, wo sich die internationalen Raffinements moderner Kulturen zusammenfinden.) In Prag nicht und in ganz Oesterreich nicht. Auf die Tänzer kommt es nicht so sehr an; hätten wir zwei ausgelernte pariser Varieteemenschen hier gehabt, sie wären wohl stärker applaudiert, aber nicht um einen Schatten tiefer begriffen worden. Denn bei uns . . .

Bei uns ist wohl ein außerordentliches Gefühl für die Schönheit und Kraft bestimmter künstlerisch wertvoller Rhythmen lebendig; etwa für den derb herstapfenden eines bäurischen Humors, oder für den Lärm kämpferischer Fanfarenstöße; und für manchen andern Rhythmus noch, soferne er für die Lebendigkeit einer Gesellschaft, die mit eigenem Temperament und aus tiefer Sehnsucht einer Kultur von derzeit unbekannten Formen zustrebt, symbolische Bedeutung haben kann. Die Rhythmen des Apachentanzes sind natürlich nicht darunter!

Rundschau

Wielands Shakespeare

Klopstocks Messias hatte die Augen der deutschen Dichter endgültig auf den Himmel gerichtet. Man war mehr um sein Pathos als um dessen Gegenstand bemüht. Um das Problem der Kunst überhaupt erst wieder in die Augenhöhe der Zeitgenossen zu bringen, bedurfte es eines so irdischen Menschen wie Lessing, der mit Besinnung auf das historisch gewordene Deutschtum ein neues aesthetisches Ideal aufstellte: das Drama Shakespeares. Ein paar Jahre später begann Wielands Uebersetzung des Dichters zu erscheinen, die Shakespeares Werke zum ersten Mal in unverzerrter Gestalt einer breitern Oeffentlichkeit übergab. Und nie ist ein Werk von ähnlicher Bedeutsamkeit dem Gesichtskreis der Nation schneller entschwunden.

Wieland hatte fast ausnahmslos für seine Uebersetzung die Prosa gewählt: eine steife, schwerbewegliche, richtungslose Prosa. Die ‚quibbles‘, später die Freude der Romantiker, hatte er bös bekrittelt, oder gezeigt, wie man sie hätte besser machen können. Er hatte überhaupt ewig den Hut seines Autors in der Hand, um mit einer Verbeugung den elisabethanischen Wildling vor unsrer erleuchteten Zeit zu entschuldigen. Gourmets hatten eine besondere Freude an dem seraphyschen Schwyzerdeutsch, das Wieland aus frommen Jugendtagen immer noch nicht ganz vergessen hatte.

So stellt sich der erste deutsche Shakespeare gleichsam von außen dar. Aber die Tatsache kann nicht übersehen werden: es war ein deutscher Shakespeare. Eine der leidenschaftlichen Beweglichkeit fast entwöhnte Sprache war gezwungen worden, Shakespearesche Formen aufzunehmen. Die spröde Schwerfälligkeit der Uebersetzung muß vielmehr das Auge dafür einstellen, welch sprachschöpferische Begabung hier aus Idiotismen und veralteten Wortformen, aus einer intellektuell allzu geschliffenen und gefühlsmäßig allzu verschwommenen Sprache ein Organ zur Aufnahme Shakespeares, wenn auch auf eine beträchtliche Entfernung hin, geschaffen hatte. Es ist Sache der Sprachwissenschaft, den gewaltigen Antrieb darzustellen, den die Entwicklung der deutschen Prosa durch Wielands Shakespeare-Uebertragung empfangen hat.

Das Material zu dieser Arbeit bietet Ernst Stadler (Wielands Shakespeare, Straßburg 1910) geordnet dar. Auch über das Verhältnis Wielands zu Shakespeare ist alles Wesentliche beigebracht: die sehr gelungene Systematisierung der Fehlerquellen leitet geschickt zu einer knappen Charakteristik Wielands über, die sein Verhalten präzis aus seinem Temperament erklärt. Sehr beachtenswert ist die Form, in der Shakespeare auf einen so polarischen Geist wie Wieland einzuwirken vermochte: Stadler bringt hier mit geschickter Hand wesentlich neues Material herbei. Ein wenig unglücklich dagegen ist Stadlers Verknüpfung der Schlegelschen

Uebertragung mit der Goetheschen Vergleichung Shakespeares mit einem reichbelaubten Baum: gerade von dieser Deutung sucht sich romantische Kunsterkenntnis energisch zu entfernen. Doch hier greift die Analyse einer einzelnen Arbeit in entwicklungsgeschichtliche Probleme ein, die die Einschlingung des Shakespeareschen Werkes in die deutsche Kultur bezeichnen: ich verweise für die Darstellung dieser revolutionären Umlagerungen auf Marie Joachimis bedeutsames Werk: Deutsche Shakespeare-Probleme im achtzehnten Jahrhundert. Rudolf Kurtz

Lia Rosen

Sie liest, weil sie am Burgtheater so selten spielt. Man begreift das nicht. Baron Berger ist doch sonst ein Kenner; und bei der einzigen Gelegenheit, die Lia Rosen in der letzten Zeit hatte, trat sie hervor, so wenig die Rolle darnach war: ein kleines Mädchen in Kainzens ‚Saul'. Ob sie nicht als Finngula Stuckens ‚Lanvâl' belebt hätte? Doch das ist Möglichkeit, und man darf, man muß von der Wirklichkeit sprechen. Lia Rosen las. Las das Hochzeitslied, die schottische Ballade von Edward, den Heideknaben, das adelige Gedicht Nietzsches vom Wanderer und seinen Leiden und Leidenschaften, las Rilkes Mädchenlied und ergriff durch die Gewalt ihrer Ekstasen. In dem unscheinbaren Körper loht eine Macht, der wir uns beugen müssen, wir Romantiker, wir Rauschgläubigen, wir Bekenner des heiligen Wahns. Immer wieder, ob in Lust, in Schrecken, in Sehnsucht, in Schmerz, immer wieder ist sie entrückt, verliert sich ins Seherische, vergißt schon die Künstlerin und verrät den Uebergang von der Frau zur Heiligen. Einförmig? Ja, es wird einförmig gewesen sein. Ungegliedert? Ja, denn es war ein Ganzes, ein notwendiges, ein schluchzendes Bekenntnis bitterer Not. So las Lia Rosen. Wer hört sie? Wer ruft sie? Wer versöhnt sie mit ihrem Bühnenschicksal?

Paul Stefan

Die Reliquie

Diese Reliquie ist ein Bekleidungsstück. Freilich kein heiliger Rock zu Trier, sondern eine sehr unheilige Leichnamsbedeckung. Eine Mönchshose. Sie ist am untern Pfosten des Bettes der schönnen Majella hängen geblieben, als ihr geistlicher Besitzer, notdürftig bekleidet, in weltlicher Eile durch taunasse Wiesen ins Minoritenkloster zurückkehrte. Faltenreich wie die hängende Hose war die zorngerunzelte Stirn des Bauern Pissa, als er sein junges, in künstlicher Unschuld schlummerndes Weib jach emportrieb. Sie wußte nichts von der Herkunft der inhaltlosen Beinhülsen. Er aber eilte ins Kloster und stellte den Prior ehrerbietigst zur Rede. Er sollte ihm den mönchischen Sansculotten suchen helfen. Und das schuldbewußte, schlaue Pfäfflein dreht und windet sich in seiner Rat- und Hosenlosigkeit, bis ihm schließlich die Erleuchtung kommt, die verhängnisvolle Hose für eine Reliquie des heiligen Bartolus zu erklären. Die Brüder holen sie in feierlichem Zuge ins Kloster. Und der strafweis vom Rheuma gezwickte Prior schlüpft vergnügt in seine wärmenden Buxen. Aber der Bauer treibt hartnäckig den klösterlichen Hosenkavalier in die Enge und nur das Dazwischentreten der

schönen Majella rettet ihn vor schmählicher Entlarvung. Sie listet ihm freilich den versprochenen Schmuck ab und zwingt ihn, einverstanden zu sein, daß sie den ungeliebten Piffa verläßt und einem jüngern Galan zuläuft. Der geprellte Bauer zieht fluchend von dannen.

Der Stoff zu dieser Hose stammt aus Italien. Wer heut an derlei Dinge rührt, der muß vor allem darauf bedacht sein, den erotischen Kern unter sittigen Wortwendungen zu verhüllen. Das ist Otto Erlers milder Jambenberedsamkeit gelungen. Und doch hat sich irgendwo in deutschen Landen ein beherzter Zensor gefunden, der an der spindlerisch gereinigten Klosterhose des heiligen Bartolus den vorschriftsmäßigen Anstoß genommen hat. Die Literarische Gesellschaft zu Dresden, die dann und wann nach Elbflorenz nicht immer ganz trichinenfreies Literaturfleisch ohne Fleischbeschauer einschmuggelt, hat zuerst die Erlersche Reliquie dem Volke gezeigt. Und man begrüßte sie mit einer mattherzigen Mischung von Beifall und Zischen. Jawohl: Zischen. Trotzdem die Komödie so harmlos ist wie eine Jugendbearbeitung. Und trotzdem man in dem Prior Vavi einen nahen Verwandten des Dorfrichters Adam wiedererkennen konnte. Um sich ein Stündchen über die schlagfertige Sophistik des Klosterdonjuans, der so jovial den heiligen Bartolus zum Schutzpatron seiner Debauche macht, zu amüsieren, reicht Erlers Drama wohl hin. Tiefergehende Anregungen, weitere Perspektiven eröffnende Seelenblicke kann das Stück nicht geben, weil es eine verbreiterte Anekdote ist und auf einem Kulturboden steht, aus dem für uns kein fruchttragend Pflänzlein erwächst.

Der dankbare Charakter des Priors fand durch Alfred Mayer vom dresdner Hofschauspiel eine erquicklich humorige Darstellung. Hedwig Gasny stellte die schmucke Carmen ganz auf Siegesbewußtheit. **Felix Zimmermann**

Die Waldschnepfe

Mögliches Milieu: Sächsische Waldbauern. Unmögliches Thema: Das bäuerliche Gewissen, das an einer gewilderten Waldschnepfe im Grunde ebenso schwer trägt wie an einem Vatermord. Notwendige Moral der Geschichte: Kleine Ursachen, große Wirkungen! Der Verfasser heißt: Otto Oertel, das Stück: ‚Die Waldschnepfe‘, hat vier Akte und fiel in Mannheim durch.

Ferdinand Gregori, Georg Muschner und Ottomar Enking haben Herrn Oertel, wie auf einem Waschzettel des Verlags zu lesen, unter anderm bestätigt, daß er Anzengrubers Kraft mit Hebbels Stil und Ibsens Geist vereinige. Aus dieser Vereinigung, der eine erhabene Unmöglichkeit innewohnt, ist folgendes entstanden. Peter, ein armer Gebirgsbauer, hat eine Schnepfe gewildert, um seiner noch kranken Tochter Marthe einen saftigen Braten zu verschaffen. Der nicht von mir, sondern im Personenverzeichnis so genannte „wilde Heinrich“ hat ihn dabei ertappt und benutzt nun seine Wissenschaft zu Drohungen und Erpressungen. Doch Marthe, die Tochter, überzieht ihn mit moralischem Wetterleuchten, so daß er schon im zweiten Akt reumütig zu Kreuze kriecht. Peter aber ächzt und seufzt weiter. Warum? Er wagt

seiner Tochter die Missetat nicht zu gestehen. Schließlich denunziert diese — moralisches Wetterleuchten! — den wilden Heinrich mit seinem eigenen Einverständnis wegen Wilderns. Die dumme Gans meint nämlich, er habe die Schnepfe geschossen. Und der moralisch gewordene Esel geht gerne ins Kittchen, um dem armen Peter die hundert Taler zu verschaffen, die die Tochter als ausgesetzten Preis für die Angeberei verdient. In Wirklichkeit verdiente sie etwas andres. Nämlich dasselbe, was der feige Peter vier Akte lang von seinem Gewissen erleidet: Stockprügel! Dann aber geht er hin und stellt sich den Gerichten. Marthe und Heinrich feiern Verlobung. Heinrichs einstige Geliebte aber, die wiederum nicht von mir, sondern im Personenverzeichnis so genannte „schwarze Hanne", verliert ihre Gewalt über den guten, dummen Jungen. Ihre Unmoral ist nicht so beredt wie Marthes Moral, die, einer grauen Wolke gleich, über den vier Akten dräut und tropfenweise niedergeht. Ein Tropfen, der an Hebbel erinnert, sei seines glitzernden Sprachglanzes wegen hier notiert: „Ich komme über die Schnepfe nicht hinweg."

Kleine Ursache, große Wirkung: kleines Talent, großer Schmarren! Es gibt keine Dramatiker in Deutschland, keinen Eulenberg, Schmidtbonn, Scholz, keinen Schnitzler, keinen Wedekind. Drum muß man Oertel aufführen. So wildern deutsche Theaterintendanten im Wald der dramatischen Dichtung. Und erlegen eine Schnepfe, über die der Kritiker nicht hinwegkommt. Sondern er geht hin und denunziert auch. Jedoch geht es diesmal nicht um hundert Taler, sondern nur um ein bischen Kunst. Um das aber betteln, winseln, schreien wir. Wir in der Provinz!

Hermann Sinsheimer

Mein erlauchter Ahnherr!

Der Herzog eines deutschen Kleinstaats ist ein fanatischer Theaterschwärmer. Er reicht seiner Hofbühne anonym ein eigenes Stück ein, das seinen Ahnherrn Anno den Faulen glorifiziert und auch nach manchen Hindernissen aufgeführt wird — aber mit verändertem dritten Akt. Dieser wird von dem alten Lehrer des Herzogs während dessen Abwesenheit in Berlin auf historischer Grundlage umgearbeitet. Das Stück fällt durch. Der Herzog rast. Aber alles klingt in ein befreiendes Lachen aus. Dieser harmlose Vorwurf ist mit gefälliger Technik ohne Zuhilfenahme störender Füllsel geschickt über drei Akte verteilt. Zudem ist etwas Schüchternes, Verschämtes in dem Lustspiel. Es geniert sich. Jeder Witz, jede Situation bittet vorher um Entschuldigung. Man ärgert sich über nichts und wünscht der Kleinigkeit einen Siegeszug über alle frommen Hof- und Stadttheater, schon damit sie den alljährlichen Blumenthal verdrängen helfe. Der Verfasser ist der Direktor des Neuen Theaters Alfred Schmieden. Und wie der Direktor als eine Art Dichter, zeigten sich seine Schauspieler plötzlich als Künstler. Von Otto und Baselt überraschte das nicht. Wohl aber von dem in Liebhaberrollen unerträglichen Herrn Otto Stöckel, der einem servilen Dramaturgen eine köstlich windschiefe Haltung und eine ebenso köstlich unrasierte Visage gab.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Annahmen

Gert Hartenau-Thiel: Insulinde, Indisches Schauspiel. Stuttgart, Residenztheater.

Toni Impekoven: Die grüne Neune, Ein Stück altes Berlin in drei Akten und einem Zwischenspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Uraufführungen

2. 2. Julius Gans von Ludassy: Frauentreue, Einaktiges Lustspiel. Wien, Josefstädter Theater.

6. 2. Hermann Essig: Die Glückskuh, Fünfaktiges Lustspiel. Berlin, Gesellschaft Pan (im Modernen Theater).

7. 2. Karl Vollmoeller: Wieland, Ein Märchen in vier Akten und einem Vorspiel. Berlin, Deutsches Theater.

8. 2. Alfred Schmieden: Mein erlauchter Ahnherr! Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Neues Theater.

9. 2. Fritz Selten: Das Objekt, Eine Anwaltsgroteske in drei Akten. Berlin, Lustspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

Georges Feydeau: Selige Mama, Einaktige Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

3. in fremden Sprachen

Louis Artus: Die Midinettes, Komödie. Paris, Variétés.

Abel Hermant und Yves Miraude: Der Kadett von Coutras, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Vaudeville.

A. E. Mason: Der Entlastungszeuge, Vieraktiges Drama. London, St. James Theatre.

Zeitschriftenschau

Johannes W. Harnisch: Volksfestspiele. Hilfe XVII, 2.

Herbert Ihering: Albert Heine. Merker II, 8.

Hermann Kienzl: Das wiener Volk im ‚Jungen Medardus'. Hilfe XVII, 6.

Hans Land: Mounet-Sully. Reclams Universum XXVII, 19.

Paul Alfred Merbach: August Strindberg. Hilfe XVII, 4.

Friedrich Mitterwurzer — Josef Kainz. Der neue Weg XL, 5.

Ernst Müller: Die Entstehung von Schillers ‚Braut von Messina'. Beilage zur Vossischen Zeitung 6.

Günther Nauhardt: Der Körper des Schauspielers. Der neue Weg XL, 5.

Walther Oppermann: Die Aufgaben des künftigen Theatergesetzes. Hilfe XVII, 6.

Richard Specht: Vorläufiges vom ‚Rosenkavalier'. Hilfe XVII, 6.

Hans Wantoch: Eduard Stucken. Merker II, 8.

Engagements

Düsseldorf (Stadttheater): Rudolf Gerhart 1911/14.

Erfurt (Stadttheater): Fanny Kaden 1911/12.

Frankfurt am Main (Neues Theater): Adolf Kuenzer 1911/13.

Hannover (Neues Schauspielhaus): Fritz Bonitz 1911/14.

Harzburg (Sommertheater): Sophie Litowska 1911.

Kreuznach (Sommertheater): Hans Philipp Othner 1911.

Osnabrück (Stadttheater): Ernst Markwardt 1911/13.

Regensburg (Stadttheater): Elsa Grunwald.

Rostock (Stadttheater): Berta Engel, Hermann Leven 1911/14.

Schandau (Kurtheater): Wally Rossow 1911.

Straßburg (Stadttheater): Hans Alwin 1910/15.

Stuttgart (Hoftheater): Grete Lorma 1911/16.

Die Presse

1. Hermann Essig: Die Glückskuh, Lustspiel in fünf Akten. Gesellschaft Pan.

2. Karl Vollmoeller: Wieland, Ein Märchen in vier Akten und einem Vorspiel. Deutsches Theater.

3. Alfred Schmieden: Mein erlauchter Ahnherr! Lustspiel in drei Akten. Neues Theater.

4. Fritz Selten: Das Objekt, Eine Anwaltsgroteske in drei Akten. Lustspielhaus.

Vossische Zeitung

1. Essig steht noch auf der untersten Stufe, unterhalb der andern, auf der die Kunst anfängt.

2. Das sogenannte Märchen, ein halb superkluges, halb brutales Sensationsstück, erstickte förmlich in seinem eigenen Rauch und Dunst.

3. Die Komödie wendet die überkommene Technik der Moser und Schönthan mit Sorgsamkeit, Geschicklichkeit und Witz auf ein überkommenes Motiv an.

4. Im Ganzen findet sich nicht einmal jener Strohalm von Realität, an den sich sonst die luftigsten Schwänke zu klammern pflegen.

Börsencourier

1. Ein Akt hätte es auch getan, und der wäre vermutlich kurzweiliger gewesen.

2. Aus dem ganzen Wust und Wirrwarr von Volksstückeffekten leuchtet ein starkes dramatisches Motiv, der Kern einer echten Tragödie hervor.

3. Der Einfall ist recht originell, das Stück ist harmlos lustig.

4. Eine so vollkommene Sammlung aller, aber auch aller gangbaren Juristenscherze hat es noch nie gegeben.

Morgenpost

1. Essig hat sich aus den verschiedensten Elementen ein schwer verdauliches Gemengsel gebraut. Seine eigene Zutat besteht hauptsächlich in einer entwaffnenden Naivität.

2. Die Stücke des Stückes fallen in der zweiten Hälfte vollkommen auseinander, und man vergaß alles, was an unterhaltsamen bunten und feinen Bemerkungen und Situationen vorangegangen war.

3. Ein Stück, das in drei Akten eine hübsche Anekdote erzählt und in seiner bunten Ausgestaltung die Hand eines gewandten Bühnenroutiniers zeigt.

4. Der Autor hat recht viel Geschick in der Fortführung der Handlung aufgebracht, wenngleich ihm die Routinierkünste der Steigerung und Spannung fremd sind.

Lokalanzeiger

1. Zur Beherrschung und Ausgestaltung eines derartigen Stoffes fehlt dem Autor vor allem der kräftige, unsprüngliche Humor.

2. Manches ist gut gesehen, in der Liebesgewaltszene ist trotz aller Widerlichkeit ein Stück Poesie, auch fehlt es nicht an Witz. Aber der Rest ist Lärmen.

3. Das sympathische Bestreben, die hübsche Idee vor den Ausschreitungen gewaltsamen Schwankulkes zu bewahren, versöhnt mit etlichen konventionellen Liebes- und Eifersuchtsszenen.

4. Das Stück ist nicht mehr als ein flacher, mit billigen und derben Mitteln arbeitender Spaß.

Berliner Tageblatt

1. Man ist sehr ergötzt zum mindesten von dem, was der Autor gewollt hat.

2. Langsam, aber unsicher, dann langsam, aber sicher glitt ein schwer überfrachtetes, kunterbunt überwimpeltes Schiff in die Tiefe, mit Mann und Maus verloren.

3. Schmieden hat aus fremden und eigenen Ideen, aus höfischen und Theater-Erfahrungen ein behagliches, schnurriges, schwankartiges und sicher aufgebautes Lustspiel geschrieben.

4. Mit der Handlung ist nicht viel los. Sie und der lederne Held sind auch nur die dürftigen Schnüre, an denen der Dichter von Zeit zu Zeit einen glänzenden, oft auch aktuellen Witz reiht.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 8
23. Februar 1911

Roller / von Ludwig Ullmann

Eins vor allem ist groß und zwingend an seinen Schöpfungen: ihre tiefe und keusche Verwandtschaft mit allem Weben und Leben der Natur. Eine Kunst der Nachbildung, täuschend und bannend, und doch Eigenstes, ganz aus der Seelentiefe Geholtes. In Alfred Roller wurde die Möglichkeit wirklich, in einem Theatersaal durch die zitternde Bläue eines allmählich versinkenden Waldprospekts die über allen Eindrücken stehende Klarheit einsamer Alpengipfel, durch einen blauerfüllten Fensterausschnitt Glut und Glanz Italiens, durch einen seltsam besonnten plastischen Baumstamm die versunkene Trunkenheit eines Waldmorgens erstehen zu lassen. Mit der Einfachheit großer und gebietender Linie schafft er in seinen Inszenierungen alleingültige Typen. Es sind nicht beliebige Szenenbilder. Durch die Kraft der Anschauung und Gestaltung erstand hier einfach Kareol, erstand ‚die' Rheingold-Landschaft, erstand der schwüle sommernachterfüllte Gartenhof der Burg Markes. Beleuchtung und entsprechende Anordnung plastischer Dekorationsstücke sind die ganzen Hilfsmittel dieses unvergleichlichen Meisters der Szene. Er will nicht mehr, als im höchsten Sinne die Stimmung einer Szene andeuten. Törichter Unverstand hat ihm Ueberladung an Prunk, szenische Ueberbelebung vorgeworfen, weil er, zum Beispiel, die schmetternde Sinnenfreude der Champagnerszene des ‚Don Giovanni' in einem farbensatten leuchtenden Prospekt bannte, die mystische Ungeheuerlichkeit des zweiten Walküren-Aktes mit einem kolossal-zerklüfteten, Bergluft ausströmenden Höhental umgab. Die kostbare Samtbekleidung des ersten Prospektes in ‚Don Giovanni', die die dunkle Tiefe spanischer Nächte zwingend wahr machen soll, der blüten- und blumenbestreute Grasboden der Rheingold-Landschaft sind keineswegs Defekthilfsmittel zur Belebung eines stumpfen Auges. Hier sind einfach organische Forderungen des Dramas pflichtgemäß erfüllt, hier ist eine Einheit mit dem musikalischen Stimmungsgehalt gelungen, die auch zu einheitlichem Eindruck führen muß.

Nur die unduldsame Unbelehrbarkeit des schlimmsten Theaterphilisteriums kann durch Rollers Bilder ‚abgelenkt' werden.

Rollers Tragik ist es von jeher gewesen, daß die Wirklichkeiten und Bedürfnisse des Theaters ihm den Spielraum beschränkten. Die technische Beschaffenheit unsrer Theater verträgt sich schwer mit jener Beleuchtungs- und Aufstellungsmethode, die einzig zur Verwirklichung von Rollers Absichten führen könnte. Der zweite Akt des ‚Tristan', die Todesverkündigung und der dritte Akt der ‚Walküre' vertragen kaum mehr eine sichtbare, reale Dekoration. Hier setzen aber Tücke des Materials und Unerschütterlichkeit der Publikumspsyche eine nüchterne Wirklichkeit durch, wo eine andeutende Verschwommenheit das einzig Mögliche wäre. Die seinerzeit in der wiener ‚Kunstschau' ausgestellten plastischen Entwürfe Rollers bezeugen, daß selbst ein so ideal verstehender und fördernder Mitarbeiter wie Gustav Mahler der schlichten Stilisierung und Andeutung Rollers nicht immer nachgeben konnte. Große, starke und einfache Linie, stimmungsvollste und darum deutlichste Andeutung: das ist Rollers Ziel. Kein Wald, nur ein paar Stämme, die halb verfließend aus einem schwarzen Dunkel heraustreten, statt des realen Berges schattenhaft kühne Felsenkonturen — in der Hofoper mußten eben ‚Dekorationen' daraus werden, die freilich als solche immer noch über allem stehen, was wir heute auf dem Theater haben (wenn wir Vorstellungen Reinhardts ausnehmen).

Schlimmer aber ist, was man an Roller beging, als Mahler von Wien geschieden war. Eine Direktion, deren Mangel an künstlerischer Gewissenhaftigkeit, deren vergebliches Streben nach wesenlosester Publikumsgunst in knappen drei Jahren Bankerott machte, begann ihr Regime mit der Zertrümmerung einer Rollerschen Schöpfung: seines wundervoll geschlossenen ‚Fidelio', der an Ausschöpfung des dramatischen und musikalischen Gehalts im Bühnenbild musterhaft war. Bald griff dann eine nüchtern-prosaische Regie da und dort störend ein. An Rollers Werken wurde allerhand verbösert, mit unbegreiflicher Kühnheit verschiedentlich gemäßigt und gemildert, einer normalen Theaterauffassung angenähert. Seine im Spielplan stehenden Meisterinszenierungen wurden ihres wesentlichen Lebenselements, der zweckmäßig abgetönten Beleuchtung beraubt, mit einer Fülle grellen Lichtes überschüttet — hatten doch unter Mahlers Direktion Sänger und Publikum in verständnisvollem Wettstreit über die große Finsternis auf der Bühne geklagt — und so durchaus auf eine materielle, grob-realistische Wirkung eingestellt, für deren Panoramaeffekte sie nicht geschaffen waren, weshalb sie nun auch, ihres wesensvollen Zaubers entkleidet, oft wie verblaßt und vergilbt erschienen. In Rollers düster-grausigen Elektra-Akt, in das mysteriöse Dunkel seines letzten Walküren-Aktes, ja selbst in die Liebesnacht des Tristan ließ man eine rohe, desillusionierende Lichtfülle einströmen. Von Schattierungen der Beleuchtung,

allmählichen Uebergängen — eine Hauptstärke des Beleuchters Roller — war keine Rede mehr.

Roller hat der Hofoper auch bald den Rücken gekehrt, hat sich um die eigentliche Inszenierung nicht mehr gekümmert, hat der Direktion blos seine Entwürfe ins Haus gesandt, mit denen diese dann nach Belieben schaltete. Unter diesem Verfahren mußte eines seiner Hauptwerke am tiefsten leiden. Seine, in der Bedeutung ihrer Probleme und der Großzügigkeit, mit der diese gelöst wurden, geradezu epochale Inszenierung des Wagnerschen ‚Ringes', die nun geschlossen vor uns steht.

Hand in Hand mit Mahler hatte Roller die Szenen für ‚Rheingold' und ‚Walküre' gestellt, in einer Weise, daß man ohne Uebertreibung behaupten kann: hier wurde den Werken Wagners zum ersten Mal die würdige, die kongeniale szenische Umrahmung gegeben. Seine zweite Rheingold-Szene wirkte umwälzend. Mit ihr verschwand der kahle Bretterboden unsrer Theater. Das Felsenpanorama seiner ‚Walküre', die zaubervolle Sagenstimmung, in die er den dritten Akt dieses Werkes tauchte, waren in ihrer Größe und Kraft einzig. ‚Siegfried' wurde schon unter dem neuen Regime vollendet. Aber noch waren die Kräfte gleichsam in Spannung. Noch waren innerlich die Bande nicht gelockert, die Roller an den Geist des Hauses, einen noch von Mahlers titanischem Atem erfüllten Geist, ketteten. Wirkte die Szenerie der spätern ‚Siegfried'-Aufführungen nicht mehr mit so unmittelbarer Frische, so trug nicht zum wenigsten wieder jene unglückliche Beleuchtungsmethode daran Schuld. Sein blätterdachverhängter Waldmorgen mit den sanft-wehmütig verstreuten Sonnenkringeln, die Riesenkonturen der Waldszene wurden zu gleichmäßig und zu stark belichtet, ließen die Mängel des modernen Bühnenraums eben fühlbarer werden, statt sie zu verdecken, wie dies stets Zweck und Ziel der Rollerschen Schöpfungen war. Einzig dem ersten Akt, der Höhlenszene in ihren vorweltlich-kolossalen Dimensionen wurde der naturgemäße Charakter in Licht und Stimmung gewahrt.

Nun hat uns Roller auch die Entwürfe zur ‚Götterdämmerung' geschenkt. Er war schon durch zwei Jahre innerlich und äußerlich von der Hofoper gelöst. Und diese hat diesmal auch eher gegen Roller als mit ihm geschaffen, indem sie seine Skizzen ohne Liebe und Hingabe ausführte, eine widerwillige Arbeit verdrossen verrichtend. Man konnte sich gar nicht ärger an der Kunst dieses wahrhaften Meisters vergreifen, als indem man, wie es hier geschah, seine Vorwürfe mit billigem und zum Teil schlechtem Material ausführte. Roller hatte für den zweiten Akt und für die erste Szene des dritten wundervolle Landschaftsbilder geliefert, Bilder, in denen die Sehnsucht deutscher Märchen, die Poesie zeitverschütteter Heldensagen lebendig zu werden

schien. Felsen, die mit den vor sie hingestellten Darstellern so bildhaft verwachsen schienen, daß man ein Gemälde vor sich zu haben glaubte, Schilf und Gesträuch von grotesk-wilder Abenteuerlichkeit, Flußprospekte, verschwimmende Moorlandschaften von fesselnder Weite. Diese Szenenbilder hat man in einer durchaus halbschlächtigen Manier ausgeführt. Hat täuschend echtes plastisches Felsgestein neben pappendeckelne, aufreizend schlecht bemalte Baumgruppen gestellt, die Stimmung des Ganzen zerrissen und auf Detailwirkungen beschränkt, hat durch allerlei Regie-Ungeschicklichkeiten obendrein die Bildwirkung gestört. Auch bei der Hallenszene muß man im Zweifel sein, ob die zwei aufdringlich hereingeschobenen Seitenkulissen nicht eine Leistung dieser merkwürdigen Regieleitung sind, oder ob hier wirklich eine Art Rückschritt Rollers vorliegt. Gegen diese Gibichungenhalle Rollers können nämlich wirklich manche Bedenken nicht verhehlt werden. So reizvoll originell sie in ihrer Verbindung historischer Treue mit rein künstlerischer Echtheit ist, beklemmt sie doch in ihrer — wahrscheinlich aus technischen Gründen gebotenen — Kleinheit und Enge. Die mystische Ungeheuerlichkeit der Vorgänge fordert in der letzten Szene einen freien weiten Raum mit ungemessenem Ausblick. Hier müssen menschliche Verhältnisse verschwinden, das Dekorative muß zusammenbrechen, hier kann höchstens eine unerhörte Weite und Tiefe angedeutet werden.

Am schönsten und ergreifendsten war die erste Szene, dies schon seit Jahren fertige Bild des dritten Walküren-Aktes, das von nun an etwas geändert erscheinen wird, was technische Rücksichten auf den Umbau zur nächsten Szene, eben der Gilichungenhalle, erforderlich machten. Die klare Höhenstimmung, die tiefer und tiefer sinkenden Wälder, die zitternde Allmählichkeit der Morgendämmerung, die wilde Glut des flackernden und lohenden Feuers wirkten zu einem der großartigsten Eindrücke zusammen, die bildende Kunst auf der Bühne überhaupt erzielen kann.

Diese neue ‚Götterdämmerung' zwingt übrigens zu einer striften Forderung an die neue Direktion, die in diesen Tagen ihren Einzug halten wird: Man verpflichte Roller wiederum dauernd der Hofoper. Erweist sich dies als unmöglich, so verzichte man schweren Herzens, aber entschlossen, auf seine Leistungen. Keinesfalls geht es auf die Art dieser ‚Götterdämmerung'-Inszenierung weiter. Ein Künstler kann Eines vor allem verlangen: Respekt vor seinen Leistungen, Unantastbarkeit seiner Werke. Diese neue Inszenierung wird man nicht nur im Sinne ihres Schöpfers ändern, man wird auch aus ihr die Lehre ziehen müssen, daß erzwungene Liebe falsche Liebe, halbe Arbeit gar keine Arbeit ist. Wir erwarten, Roller bald wieder mit ganzer Person und Tatkraft am Werke zu sehen.

Der Riese

Auch dieser Winter, wenn er nicht noch überrascht, ist unsern Kritikern das wahre Lustspiel schuldig geblieben, von dem angeblich ihr Seelenheil abhängt, und an das sie von Jahr zu Jahr größere Forderungen zu stellen scheinen. Sonst nämlich hätten sie schon manches Mal zufrieden sein müssen. Ruederers ‚Fahnenweihe‘, Holzens ‚Sozialaristokraten‘, Hinnerks ‚Närrische Welt‘, Bahrs ‚Konzert‘: das etwa waren Beiträge zur deutschen Komödie, die hochzuschätzen Sache einer klugen dramaturgischen Realpolitik gewesen wäre. Auf einen zweiten ‚Biberpelz‘ können wir lange, auf einen ‚Arzt am Scheideweg‘, um freilich ein Gipfelwerk lachender Weisheit zu nennen, würden wir überhaupt vergeblich warten. Unter diesen Umständen ist Carl Sternheim immerhin eine Hoffnung. Als er nach seinem letzten Akt auf die Bühne der Kammerspiele kam, war das Publikum über ihn ebenso verwundert, wie ich zuvor über das Lustspiel gewesen war, das ich später erblickt hatte als den Verfasser. Vor drei Jahren, an einem Julitage, zog ich mit drei Dramatikern und einem Theaterdirektor das Isarthal entlang gen München. Eine Stunde vorm Ziel zeigte man mir ein prachtvolles Schloß, in dem sich der Besitzer ein vollständiges kleines Theater eingerichtet habe, um sich seine eigenen Dramen vorspielen zu lassen. Er saß vor seinem Schloßportal, sah möglichst stolz und unzufrieden aus und war Carl Sternheim, Mitarbeiter des ‚Hyperion‘.

Dazu paßt ein Bürgerliches Lustspiel, in dem Hintern versohlt werden, wie Schweinebauch mit Kohlrüben zu Absinth. Man merkt, daß dieses Lustspiel aus dem Heimweh nach der Natur entstanden ist; aber man merkt auch, daß die Gewöhnung an die Hyperkultur es beeinträchtigt hat. Sternheim selbst ist in einer ähnlichen Lage wie sein Dichterlein Frank Scarron, das die kleine Beamtenfrau umwirbt, nicht um ihren Leib zu genießen, sondern um ihre Seele aufzuschreiben, und das sich gleich darauf zu demselben Zweck an eine Dirne macht. Er studiert und probiert die Dramengattungen durch, verfaßt heute die Tragödie von Don Juan, morgen die Komödie von der Hose und zeigt mit der Komödie, daß er zwar nicht so ursprünglich ist, wie er sichs wünscht, aber viel ursprünglicher, als er sichs zutraut. Dieser Zwiespalt von übertriebenen Ansprüchen und übertroffenen Erwartungen geht durch ganze Strecken des Stücks. Er verschuldet, daß sichere mit verlegenen, allzu wortreiche mit flinken, dunstige mit kompakten Szenen abwechseln. Solange dieser Zwiespalt noch nicht wirkt, und sobald er

nicht mehr wirkt, am Anfang und am Ende, ist das Stück am kräftigsten und lustigsten. Es springt mit einer Gelenkigkeit mitten auf die Bühne, als solle es eine pariser Sexualposse werden. Aber die Tatsache, daß die junge und hübsche Frau Luise Maske am hellen Tage auf offener Straße ihre Hosen zu ihren Füßen gesehen hat, ist nichts als äußerer Anstoß und verliert sofort jede selbständige Bedeutung. Wichtig ist nur, daß sich fünf Menschen wie zu einer Charakterkomödie entfalten. Die Charaktere sind da, die Komödie fehlt oder ist doch zu dünn und unentschieden. Herr Theobald Maske ist ein starker Mann, vielleicht gar der Riese des Titels, und damit das Widerspiel zu den beiden jungen Leuten, die sich in das unbehoste Luischen auf den ersten Blick verliebt haben, sich bei ihr einmieten und sie teils literarischer, teils platonischer anschwärmen, als ihr selber auf die Dauer lieb ist. War das Thema der Komödie dieser Gegensatz zwischen nervösem Aesthetentum und muskulösem Philistertum? Daß beide Parteien den dritten Akt mit Debatten über die Verschiedenheit ihres Wesens und ihrer Weltanschauung aufschwemmen, läßt es vermuten. Daß man diesen ganzen Akt herausbrechen kann, ohne das Lustspiel selbst zu beschädigen, beweist, daß es entweder ein andres Rückgrat oder gar keins hat. Wenn das Rückgrat eines Dramas durchaus nur eine grade, konkrete, für alle Akte ausreichende Handlung sein darf, so hat ‚Der Riese‘ allerdings keins. Da trotzdem drei von den vier Akten stehen, gehen und manchmal sogar herumwirbeln, so muß sie wohl irgend ein Element zusammenhalten. Vielleicht vermag ein Lustspiel schon davon zu leben, daß das Auge des Dichters Talent zur Originalität hat, daß er sich Menschen und Dinge hoch oder niedrig genug postiert, um für seinen eigenen Blick spaßhafte Lichtbrechungen, ulkige Schattierungen, parodistische Verkürzungen zu erzielen. Sicherlich genügt das, sobald sich nur zu dem Talent die feste Ueberzeugtheit von der Berechtigung dieses Talents gesellt. Sternheims Lustspiel versagt überall da, wo sein Selbstbewußtsein nachläßt, wo ihn die Furcht befällt, daß er nicht tief und nicht spirituell genug, kurz: des ‚Hyperions‘ nicht würdig ist. Nun, so bedeutend ist der ‚Hyperion‘ kaum, daß nicht zum mindesten dieser Dialog seiner würdig wäre. Die Drastik eines Rauhbeins ist billig, und der elegante Formalismus eines elastischen Snobs ist nicht kostspieliger. Wertvoll aber ist die Durchschnittssprache; und sie hat hier die Rapidität, die ein schwankartiges Lustspiel verlangt, und die mittlere Präzision, die nicht den Sprecher, sondern den Autor als Künstler ausweist.

Die Aufführung der Kammerspiele litt an zwei Fehlleistungen: Frau Margarete Kupfer kann die Wangel allenfalls zu einem kleinen

Teil vertreten und soll sie ganz und gar ersetzen. Wir wollen aber an dieser Stelle keine Surrogate sehen, solange Naturen wie Paula Conrad feiern. Herr Wörz ist ein wesentlich stärkerer Schauspieler und hat sich hier einfach einmal vergriffen. Er säuselte seinen Frank Scarron fast unhörbar hin, was schon darum falsch ist, weil dieser Wortdrechsler und Schönredner ja eine kindische Freude an seinen eigenen Bildungen und am Klang seiner Stimme hat. Herr Biensfeldt, als sein nahverwandter Rival, traf es viel richtiger; mehr noch: er stand in seiner wieder einmal diskreten Komik auf der künstlerischen Höhe des Ehepaars Maske. Die Heims machte den Wahnsinn ihrer beiden Anbeter verständlich und spielte den Untertitel des Stückes mit. Hier war sie am rechten Fleck bürgerlich, bezaubernd kleinbürgerlich. Für Herrn Tiedtke fand jeder ein Modell in seiner arischen Bekanntschaft. Er erschien wie eine Karikatur auf eine Kleistsche Gestalt, von der es beinah heißt: So kann man rötlich blondes Haar und wasserblaue Augen haben und doch so falsch sein wie ein Punier. Im ganzen also kein verlorener Abend.

Myosa / von Peter Altenberg

Mademoiselle Myosa, das Original mit dem tiefen wunderbaren Blick, in dem direkt eine Art von fanatischer Tanzmission glüht und fiebert, ist von unbeschreiblicher Anmut. Die übrigen Tänzerinnen tanzen, aber sie ist der Tanz selbst, sie versinkt, ertrinkt im Tanzen. Sie existiert nicht mehr. Sie kann sich, auch im Leben, in nichts anderm äußern. Man hat die Empfindung: sie ißt nicht, sie trinkt nicht, sie schläft nicht, sie will kein Geld und keine sonstigen scheinbar unentrinnbaren Leidenschaften — — — sie will tanzen, tanzen, tanzen! Der Fisch will Wasser, nur Wasser; und sie will den Tanz, nur den Tanz! Sie ist das erste Tanzgenie, das ich je erblickt habe, wegen ihrer fast pathologischen Konzentration. Sie rührt und macht erstaunen. Hat Gott die Welt nur erschaffen, damit Myosa sich darin austanze?! „Ja!“ sagen ihre düstern Blicke. Sie hat Bewegungen, die man noch nie bei einer Tänzerin gesehen hat, wie wenn oft ihr wunderbarer kindlicher Leib von einer innern Macht gezwungen würde. Dabei ist sie ununterbrochen verzweifelt, daß es in diesem Vergnügungs-Etablissement nicht still und feierlich ist während ihres heiligen Tanzens wie in einer Kirche; sprechen, lachen verletzt sie sie tödlich; ein Zug unaussprechlichen ergreifenden Leidens ist da mitten im Tanzen auf ihrem herrlichen Antlitz. Da haßt sie die Menschen und die Welt! Sie ist eine tragische Persönlichkeit, feindselig und abhold dem leichten Dasein der Stunde. Sie ist ein Phänomen, eine Einzige, eine in sich Gekehrte, starre Unerbittliche des Tanzes! Und das alles dort, wo man sich bei uns amüsieren, zerstreuen will!? Arme, arme Myosa — — —!

Kritik / von Hermann Bahr

Die Lage des Kritikers ist seltsam, indem nämlich jeder, der irgend eine Beziehung zu ihm hat, das Publikum, der Theaterdirektor, der Schauspieler, etwas andres von ihm will, und keiner das, was er selbst will.

Das Publikum will aus der Zeitung erfahren, ob es lohne, sich das neue Stück anzusehen. Die langen literarischen Betrachtungen des Kritikers überschlägt es und liest von den sechs oder neun Spalten nur die letzten zehn Zeilen, wo verzeichnet wird, ob gestern geklatscht oder gezischt worden ist. Was der Kritiker dazu meint, interessiert es gar nicht. Es will nur rasch verständigt werden, ob man dieses Stück in dieser Darstellung wird gesehen haben müssen, oder ob man es sich (was ihm eigentlich im Grunde lieber ist) schenken kann. Das Publikum schätzt darum den Kritiker nur, insofern er ein zuverlässiger Reporter ist. Ihm soll das Kunststück gelingen, aus den schwankenden Stimmungen einer Premiere zu erraten, ob sich in den folgenden Vorstellungen das Publikum so gut unterhalten wird, daß keiner bereut, einen Sitz gekauft zu haben. Ein richtiger Kritiker, wie das Publikum ihn wünscht, ist, wer den mittlern Verstand und den mittlern Geschmack hat oder zu haben vorgibt, der in dieser Stadt herrscht.

Was der Theaterdirektor vom Kritiker wünscht, ist Reklame. Der Kritiker soll über ein Stück so schreiben, daß es die Leute veranlaßt, hineinzugehen. Mir ist, wenigstens in Oesterreich, kein Theaterdirektor bekannt, der einen künstlerischen Willen hätte. Man tut künstlerisch oder lierarisch, weil das zuweilen das Geschäft fördert. Wirklich will man nur das Geschäft (was den guten Leuten schließlich ja nicht einmal zu verdenken ist). Wer nun aus künstlerischen oder literarischen Gründen das Geschäft schädigt, gilt dem Direktor für einen schlechten Kritiker. Ein guter Kritiker hat, nach der Meinung der Direktoren, ein Zutreiber des Publikums zu sein. Er wird dann dafür belohnt, indem man gelegentlich ein Stück von ihm aufführt. Der Theaterdirektor will, daß der Kritiker ein Agent des Theaters sei.

Der Schauspieler endlich hat das Bedürfnis eines Anwaltes beim Publikum. Das Publikum versteht ja gerade von der Schauspielerkunst gar nichts. Es weiß nie, wie viel von einer Wirkung dem Dichter, wie viel davon dem Schauspieler gehört. Es fehlt ihm alles, um die Absichten des Schauspielers herauszufinden. Es ist gegen den Schauspieler immer ungerecht, und auch wenn er ihm gefällt, kann ihn das nicht freuen, weil es ein grundloses Gefallen, weil es meistens ein Mißverständnis ist. So hätte der Schauspieler gern einen Dolmetsch beim Publikum, und wer das könnte, wer die Begabung hätte, dem Publikum die Intentionen des Schauspielers beizubringen, der

Erklärer, Ausdeuter und Vermittler der Schauspielkunst wäre der Kritiker nach dem Herzen des Schauspielers.

Und zwischen allen diesen Forderungen steht nun der arme Kritiker im Gedränge, der dies alles weder will noch kann. Es widerstrebt ihm, ein Barometer zu sein, das nur die Witterung des Publikums anzeigt. Er hält es nicht für sein Amt, den Direktoren durch Geschäftsannoncen zu dienen. Er kann nicht der Interpret der Schauspieler beim Publikum sein, schon weil er meistens das Innere der Schauspielkunst selbst nicht kennt und sich auch nur an den zufälligen äußern Eindruck hält, aber auch deshalb nicht, weil er mit solchen Erörterungen gar kein Gehör bei seinen Lesern fände. Was er will, ist etwas andres: er hat irgend einen Eindruck gehabt, diesen Eindruck will er darstellen und will ihn dann vor sich selber rechtfertigen. Er ist ein guter Kritiker, wenn er fähig ist, erstens überhaupt einen Eindruck zu haben, zweitens diesen Eindruck darzustellen und drittens sich über diesen Eindruck Rechenschaft zu geben. Gelingt ihm das, so hat er alles erreicht, was ein ehrlicher Kritiker überhaupt erreichen kann. Und dann erreicht er, daß alle, das Publikum, die Direktoren und die Schauspieler, gleich unzufrieden mit ihm und gleich ärgerlich über ihn sind.

In einem italienischen Theater war vor einigen Jahren eine Maschine aufgestellt, in die jeder, dem die Vorstellung gefallen hatte, auf der einen Seite eine Marke warf, und auf der andern Seite jeder, dem die Vorstellung mißfallen hatte. Sie zeigte dann schließlich in großen Ziffern auf: so und so viel Stimmen für die Vorstellung, so und so viel Stimmen gegen die Vorstellung. Diese Maschine hätte vor der Kritik wenigstens das voraus, daß niemand einer Maschine einen bösen Willen zutraut.

Aus dem Oesterreichischen Theaterkalender für 1911, den der Oesterreichische Bühnenverein im Verlag der Wallishausserschen Hofbuchhandlung zu Wien herausgibt.

U. C. Woerner / von Julius Bab

Im ersten Monat dieses Jahres ist ein Leben zu Ende gegangen, das allen, die es auch nur vom Hörensagen kannten, merkwürdig und traurig schön war. Die Dichterin U. C. Woerner starb zu Freiburg im Breisgau. Starb — ward frei von einem Schmerzenslager, das sie seit Jahrzehnten kaum verlassen hatte, ging fort aus einer ernsten, reichen, klugen künstlerischen Arbeit, von der sie keinen Tag gelassen hatte. Ein heroisches Leben ist zum Schluß gelangt — durch den schwarzen Triumphbogen schreitet eine Siegerin des Geistes: ein Menschengeist, der Tag für Tag den Körper nieder-

rang in seine Nichtigkeit und alle Farben- und Formenfülle der ihr ewig verhängten Welt aus der Seele heraushob und zur Gestalt bog. Eine Kämpfernatur, größer als manches gefeierten Schlachtenlenkers Wesen. In den starken Strophen, da sie ‚Zwiesprach' mit ihrem Schicksal hält, hat sie es ausgesprochen: „Nur Welterkämpfen lohnt, nicht Welterleiden."

*

Die Größe dieses Lebens liest man nicht aus den Werken dieser U. C. Woerner ab — daß man ihren Schriften diesen Kampf nicht abliest, das eben ist ihre Größe. In ihren Gedichten zwar ist (wie die Natur der lyrischen Form es will) zuweilen von persönlichem Schicksal die Rede, und über das Nur-Stoffliche hinaus verrät wohl manche Abhängigkeit der Form, manche allzu geistig-allegorische Verknüpfung von Gestalt und Inhalt, das Schicksal eines Menschen, zu dem die große Natur fast nur noch durch Mittler hineindringt und der in der Einsamkeit seines Lagers der rastlosen Einrede seines Geistes kein volles Gleichgewicht in sinnlichen Erfahrungen zu bieten vermag. Aber wie fern von Krankenzimmerluft, wie fern von Selbstverzärtelung, Schmerzseeligkeit und fauler Gefühlsschwelgerei ist der Ton dieser Gedichte: ein edel gespannter, reiner, zielklarer Geist pocht in jeder Zeile, Kämpferstolz und Arbeitsadel geben die Grundfarbe. So wie es in dem schönen Gedicht auf Conrad Ferdinand Meyer heißt, so wirkt auch diese lyrische Poesie in ihren besonnenen, festen, klaren Formen:

> Ein Heiterer, der trägt der Schwermut Bürde,
> Ein Dulder in des Ueberwinders Würde.

Und den stolzen Willen zur Frucht, der diesen freien Geist in elendem Kerker beseelt, belohnt Natur und läßt so durchgebildet schöne Gedichte reifen wie ‚Die junge Pappel', die nicht mehr Allegorie, sondern Symbol, natürliche Spiegelung eines Menschenschicksals wird.

*

Erstaunlicher aber noch ist die (bei Frauen überhaupt so seltene) Kraft der Woerner zu dramatischer Produktion. Sie hatte Menschendarstellungsgabe und Sinn für den Kampfrhythmus der Szene. Ihr ‚Vorfrühling', der sich schon auf mehreren Bühnen bewährt hat, stellt mitten in eine nicht sehr eigenartige romanhafte Handlung aus der Zeit der nationalen Verschwörungen wider die Napoleonische Herrschaft die Tragödie des Johannes von Mueller, des abtrünnigen und schwer enttäuschten deutsch-schweizerischen Historiographen. Und da entwickelt sich plötzlich ein plastische Kraft der Sprache, ein Reichtum psychologischer Phantasie, der erschüttert und uns mit großer Erwartung für den Dichter erfüllt. Diese Erwartungen sind mit ‚Imelda Lambertazzi' nicht enttäuscht. Dieser starke Renaissance-Akt, mit dem hoffentlich bald ein Theater würdige Totenfeier begeht, nimmt eine

Schlußwendung von tiefem menschlichen Interesse: die wilde klare Kraft, mit der Imelda sich von der Leiche ihres entlarvten Idols dem in Leidenschaft großen Mörder zuwendet, sie zeugt von dem adligen Freiheitsgefühl der Frauenseele, die diese Gestalt aus sich schöpfte.

*

Ich will nicht prophezeien, ob und wieviel vom Werk der Ursula Caroline Woerner im lebendigen Besitz der Nation bleiben wird, wirksam im für sich geschlossenen Kreis ihrer Dichterworte. Wir, ihre Zeitgenossen, haben das Recht, auch um ihr Leben, ihre Person zu wissen, und haben vielleicht die Pflicht, der Ergriffenheit, die dieser Zusammenklang von Leben und Werk weckt, eine Tradition zu geben, die ihre Werke noch überleben soll. In einem Gedicht ‚Vermächtnis' hat sie gesprochen:

Ich atme aus, wenn ich nun sterbe,
Ein wenig Mut und Leidenskraft,
Ein wenig Arbeitsleidenschaft —:
Nimms auf in dich, mein Freund und Erbe!

Angesichts dieses wahrhaft erfüllten, erhaben wahren und geistigen, starken und frommen Lebens fühlen wir die Wahrheit des Wortes, das Richard Dehmel im ‚Psalm an den Geist' spricht, von jenem Toten, den die Zimmerleute auf seinem Werkzeug tragen: „Wir alle sind Erben!"

Der Schacher mit der Volksoper / von Paul Stefan

Die Sache spielt natürlich in Wien, das man immer mit Gemüt und Schmalz die Musikstadt nennt. Und ich will gar nicht erst das Lob dieser Volksoper singen, weil ich das hier schon im Sommer getan habe, als sie verkauft werden sollte, und weil es schließlich nicht dazu gehört; denn wenn dieses Theater auch lange nicht das wäre, was es ist, so läge doch kein Grund vor, es zu ruinieren. Das soll jetzt unter dem Protektorat eines kunstwächternden Vereins und der unfehlbaren, der allerchristlichsten Gemeinde Wien geschehen. Man will den Direktor Simons hinausekeln; und man hat einen Pachtvertrag ausgearbeitet, der es einem neuen Direktor so gut wie unmöglich macht, das Institut zu übernehmen. Herr Simons beklagt sich, und er führt Ziffern an, daß er in neun Monaten Spielzeit bei täglichem Opernspiel ohne Zuschuß nicht auskommen könne. Was tut der Verein? Er schreibt zehn Monate Spielzeit vor, er gewährt keinen Zuschuß, er verpflichtet den Pächter, weiter Opern aufzuführen, und gestattet ihm nur, auch noch Schauspiele, Volksstücke und Operetten zu geben. Nun ist es klar, daß der unbekannte Mann dazu ein Schau-

spielensemble braucht, und daß die Kosten eines solchen das, was er an Spielhonorar und Tagsetat ersparen könnte, nicht aufwiegen. Also muß er sich irgendwie schadlos halten. Dazu gibt es zwei Wege: Qualitätsverschlechterung, die unbedingt vermieden werden muß, oder Einführung jener gewissen Wirtschaft, die es mit Sängern und Kapellmeistern versucht, wenn sie wenig verlangen, oder wenn sie gar selber dafür zahlen, daß sie mittun dürfen. Am Ende soll auch der Direktor selbst ein solcher Herr sein, der den Ehrgeiz, in Wien Direktor zu heißen, mit zugesetztem Geld bezahlt. Und was für ein Direktor! Er darf, zum Beispiel, übersetzte Stücke nur aufführen, wenn sie „dem deutschen Denken und Fühlen nicht widerstreben". So steht es da, und die Ansichten über deutsches Denken und Fühlen sind oft sehr merkwürdig. Er darf den Weisungen des Vereins folgen. Er darf sogar ein vom Verein etwa preisgekröntes Stück aufführen. Und was kann nicht alles preisgekrönt werden! Wer erzählt einmal etwas über die Kunstförderung, wie sie sich der Geist dieser Stadt und ihres Regimes heute denkt? Aber er darf auch Operetten aufführen, natürlich in demselben geringen Umfang wie heute, und es sollen gute Operetten sein, und der Verein muß jedes Mal seine Genehmigung geben, kurzum: man wird jede Vorsicht brauchen. Wie lange? Merken die Herren wirklich nicht, was sie anstellen? Eines schönen Tages wird ihnen irgend ein begabter Mann — schon ergreift ein Bewerber nach dem andern die Flucht, und ich glaube kaum, daß man das bedauern muß — eines Tages wird er ihnen sagen: Ich habe bis heute getan, was Ihr mir vorschreibt. Jetzt bin ich am Ende, ich kann nicht weiter. Ich werfe alles hin, und Ihr könnt sehen, wo Ihr mit Pacht, Gagen, Spiel und Reputation bleibt. Es wäre denn .... es wäre denn, daß Ihr mir erlaubt, die neue Operette ‚Das Schornsteinfegermädel', Text von Mühlstein, Musik von Fedor Lall zu bringen, die mir der Verlag von Schmierinskys Erben anbietet. Was ist Euch lieber? Wir werden sehr viel Geld verdienen. Für dreihundert Aufführungen garantiere ich. Schon der Walzer: „Hops ich in den Rauchfang 'rein, schwing ich hoch das Bein, das Bein!" — wenn das die Rasté singt ....

Was wird ihnen übrig bleiben? Sie werden das Werk mit dem deutschen Denken und Fühlen sofort bringen müssen. Sie werden sich vielleicht damit befreunden, und es wird nicht die einzige Operette bleiben, und die Volksoper, in der man heute noch für billiges Geld anständige Opernvorstellungen hören kann (ohne daß man deswegen auf Vergleiche mit der Hofoper verfallen müßte), das einzige Privattheater, das Musik macht und der Operettenflut noch widersteht — dieses Theater wird verloren gehen. Was hat man gegen Simons? Jetzt, wo sich auch noch herausgestellt hat, daß sein Bruder katholischer Priester ist! Man halte ihn, sei froh, daß man ihn, wie es scheint, noch halten kann, und spare mit dem Geld der Gemeinde lieber anders-

wo. Der kleine Zuschuß, auf den man sich einigen könnte, wäre gut angewendet. Will man aber Operetten geben, so lasse man wenigstens die Phrasen!

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Burgtheater: ‚Die drei Grazien', Lustspiel von Oscar Blumenthal und Rudolf Lothar. Ein starkes Stück (von Baron Berger). Schon als Kind antwortete er bekanntlich auf die Frage: „Was willst du werden?" ohne Zaudern: „Burgtheaterdirektor!" Dann, in langem gierigen Werben um die Geliebte, das Burgtheater, versprach er ihr Aehnliches, wie der Bildhauer Rubek seiner Irene, verhieß ihr, sie auf einen hohen Berg zu führen und ihr alle Herrlichkeiten der Welt zu zeigen. Die Freunde schrien: Baron Berger und das Burgtheater, das sei eine prästabilierte Harmonie, eine organische Zusammengehörigkeit, eine Absicht der Natur, die nicht durchkreuzt werden dürfe. Nun, nach Jahrzehnten ungeduldiger, anspruchsvoller Prätendentenschaft, ist er so weit, führt aber das Burgtheater auf keinen hohen Berg, sondern in die trübseligste Tiefe, zu den ‚Drei Grazien', zu den Herrlichkeiten eines Trödlerladens, in dem Reime, Schmalz, Stimmung, Hosenträger, Duft, Humor, Hemdenknöpfe und Poesie zu wesentlich herabgesetzten Preisen und in beliebig großen Quantitäten zu haben sind. Dennoch: der Direktor Berger wäre, zur Not, noch zu verstehen. Politik, Nötigung, Rücksichten oder so was. Aber keine Entschuldigung gibt es für den Kunstfreund Baron Berger, den Aestheten, den Mann von Schönheitssinn und empfindlichem Geschmack. Daß er sich mit diesem klebrigen, peinlichen Kitsch überhaupt beschäftigen konnte, daß ihn der Ekel nicht würgte, daß er dieser zuwidern Sache beflissen war, ihr diente, sich mit ihr befreundete, daß ihm bei keiner einzigen Probe übel wurde: so hochgradige seelische und physische Immunität gegen Blumenthal und Lothar wirkt ein bischen unheimlich. Wenn man sich an die Heyse- und Keim-Pietäten, an die Benedix- und Bauernfeld-Reprisen erinnert, die ‚Drei Grazien' und ähnlichen Schnack sieht und bedenkt, daß die jüngste Premiere, Esmanns ‚Vater und Sohn', aus dem Repertoire-Schutt des alten Raimundtheaters ausgegraben wurde, dann muß dem Anspruchslosesten vor diesem Regime einer milden und vorsichtigen Geistigkeit allmählich bange werden.

* * *

Das Deutsche Volkstheater versuchte eine Neuinszenierung von Ibsens ‚Epilog'. ‚Wenn wir Toten erwachen' ist wie ein Bild mit aufgeklebter Plastik. Ein gemalter Baum, an dem etwa die Früchte,

die Wurzelknoten, greifbar ‚echt‘, ‚wirklich‘ modelliert sind. Ein Spiel von Schatten, die sich manchmal wie Körper gebärden. Frische Gespenster, die noch in guter Erinnerung haben, wie man sich im Tageslicht benimmt, deshalb beim Hahnenschrei nicht in Dunst zerfließen, sondern sich der irdischen Tatsachenwelt assimilieren, bis die Nacht herabsinkt und sie wieder ungeniert geistern dürfen. Aehnlich verhalten sich die Symbole und Allegorien im ‚Epilog‘. Sie verwandeln sich streckenweise in Realitäten. Da sind Luftlinien, die sich als wirkliche Linien auf dem Papier fortsetzen; Gleichnisse, die beim Wort genommen werden; symbolisch-Bildhaftes, das buchstabengetreu ausgeführt wird; Phrasen, die sich zu exakten Vorgängen verdichten. Man kann himmelan streben, zu Gipfeln, und dabei niemals seinen Schreibtisch oder sein Atelier verlassen. Der alte Ibsen aber stellt einen wirklichen Berg auf die Bühne, einen wirklichen Gipfel, und der Künstler und seine lichtdurchlässige Geliebte treiben wirklich die riskanteste Hochtouristik. Ein gebrochenes Herz verfällt der Lebensverneinung, kommt nie mehr aus den Fängen der Askese. Aber der gebrochenen Irene schleicht wirklich ein schwarzes Frauenzimmer auf Schritt und Tritt nach, die menschgewordene Negation des Irdischen. Was der Denker sagen will, wird auf diese Weise in einer kindlich-großartigen Weise verdeutlicht; was der Dramatiker darstellen will, eben dadurch verundeutlicht. Aber es ist sehr schön und rührend an dem Epilog, wie die Prinzipien und Schemen und Abstraktionen dem alten Hexenmeister unter den Händen zu dramatis personae werden, wie die kalten Begriffs-Leichen, gegen des Dichters Willen fast, zu gespenstischem Leben erwachen, atmen, sich röten, wie der Instinkt des genialen Technikers obsiegt über alle erkenntnis-theoretische Verneinung der Kunst und ihres Handwerks. Für die lebendige Bühne wird dieser großartige, pessimistische Sketch ‚Wenn wir Toten erwachen‘ (in dem alles so von fernher, gedämpft, wesenlos klingt, als sei der luftleere Raum Ort der Handlung) kaum jemals zu retten sein. Das fortwährende Sich-Verflüchtigen der Realitäten des Schauspiels zu Gleichnissen und Sich-Runden der Symbole zu Körperlichkeiten, das Zusammenfließen von Welt und Unterwelt, die Dialoge, in denen Menschen fragen und Schatten antworten (oder umgekehrt), all dies stellt kaum lösbare Regieaufgaben. Sie wurden vom Regisseur Friedemann so wenig bewältigt wie von Otto Brahm. Am vernünftigsten wäre es vielleicht, das Drama als psychologischen Mythos zu spielen, durchaus unwirklich, überlebensgroß gewissermaßen. Die Darstellung im Deutschen Volkstheater schwankte zwischen dem Stil des Gesellschaftsdramas und dem der dramatischen Legende. So kam eine Art feierlichen Konversationsstücks zustande. Der Lawinensturz zum Ende der Komödie geriet kläglich. Ein kasperlhaftes Elementarereignis. Ehe man es so macht, macht man es lieber gar nicht; sondern begnügt sich mit dem, was die Donner-

maschine und ein tüchtiger Beleuchter an Illusion zuwege bringen. Das ist, beim Stande der modernen Bühnentechnik, ja gar nicht wenig.

*

Eine kleine Publikumsaffäre brachte das Auftreten Max Pallenbergs. Das ist, wie man längst weiß, ein aparter Komiker, eigenartig, von sehr klugem, scharfem Witz, ein Spezialist auf dem Gebiet des Grotesken, das ja auch Bezirke der ernstesten Dicht- und Schauspielkunst umschließt. (Ich erinnere an Pallenbergs ausgezeichnete Courteline-Figuren.) Er ist zudem ein Komiker von Phantasie (eine große Rarität bei den Spaßmachern!); daß er beim hundertsten Basil im ‚Grafen von Luxemburg' schließlich exzediert hat, kann man ihm nicht übel nehmen. Ich glaube, da ist wirklich nur die Impf-Therapie am Platz; man muß blöd sein, um nicht blöd zu werden. Die Antrittsrolle für das neue Volkstheater-Mitglied war unglücklich gewählt. Was aus der albernen Figur im ‚Heiligen Hain' an Heiterkeit zu holen war, hat Pallenberg herausgeholt. Er hielt sich beflissentlich zurück, was vielleicht die komische Wirkung beeinträchtigte, aber sehr vernünftig von dem, Herrn Karczag entronnenen, Komiker war, der wohl wußte, wie viele Fäuste lauerten, ihn mit der Hacke ‚Operette' zu erschlagen. Merkwürdigerweise gabs im Stehparterre des Volkstheaters eine kleine Demonstration gegen den neuen Mann, die so vom Zaun gebrochen, so albern gewaltsam und so fatal vorbereitet aussah, daß man auf die bösesten Vermutungen kommen könnte, wenn man nicht von der neidlosen Biederkeit des lustigen Theatervölkchens so felsenfest überzeugt wäre. Ein paar Tage später sah man Pallenberg in ‚Familie Schimek', dem alten, platten Schwank von Kadelburg. Ueber Wert und Quantum von Pallenbergs humoristischen Zutaten zur Figur ließe sich streiten; aber die Figur selbst war in Witz und Originalität der Zeichnung meisterlich, von exaktester Folgerichtigkeit in allen, auch den überflüssigen Details, und von einem grotesken Geist belebt, der der Figur nicht aufkaschiert, sondern (als Humor-Seele) in ihrem Innern Sitz zu haben und an die Oberfläche auszustrahlen schien. Pallenbergs Komik ist durchaus modern und braucht moderne Aufgaben. Für den pappigen, matschigen, gemütlichen Humor der landläufigen Schwank-Figuren ist sie vielleicht zu scharf und nervös-energisch. Das führt dann zu parodistischen Verknetungen des allzu weichen Materials, zu Fratzen statt zu Gesichtern. Aber ich denke, Ueberschuß an Kraft ist ein höchst schätzenswerter Fehler in Sachen der Kunst, und eine geniale Fratze erfreulicher als ein ödes Gesicht. Kürzere Anläufe zur Pointe, ein leichteres Abschiednehmen von Einfällen und Nuancen wäre Herrn Pallenberg anzuraten. Damen und Herren des Volkstheaters, die neben dem neuen Mitglied in ‚Familie Schimek' zu tun hatten, waren großenteils mit so flauer, fast absichtlicher Wurschtigkeit bei der Sache, daß man beinahe den Eindruck einer kleinen passiven Resistenz empfing.

Es dürfte für eine neue Begabung von irgendwie erheblicherer Spannweite und Eigenart nicht leicht sein, im Deutschen Volkstheater Raum zu gewinnen. Der arme Richard Vallentin wußte davon ein strophenreiches Lied zu singen.

* * *

Neue Wiener Bühne: ‚Levy, das Lämmchen‘, Schwank in drei Akten von Davis und Lippschütz, der zu ein paar prinzipiellen Erörterungen Anlaß gibt. Nämlich: ein Schwank darf toll sein. Aber wenn die Tollheit mühselig ist, schwitzend, ohne Anmut, wirkt sie leicht blöde. Es ist was andres, ob ein Schwank ‚wirbelt‘, weil das Abschnurren eines innern lustigen Mechanismus ihn wirbeln macht; oder ob er wirbelt, weil ihn ein paar gewalttätige Fäuste, von außen angreifend, in torkelnde Bewegung setzen. Und das Geheimnis jeder guten Posse ist, daß sie zwar die absurdesten Voraussetzungen haben darf, daß aber in der Entwicklung und Verspinnung dieser Absurditäten eine fast mathematische Exaktheit herrschen muß. Eine strenge Logik der Unlogik. Ich meine: Zwei mal zwei ist fünf, das darf wohl am Anfang einer Posse stehen und alle ihre Rechenexempel drollig verwirren; aber es geht nicht an, inmitten der Possenrechnung, zur Erzwingung komischer Resultate, zwei mal zwei alle Augenblicke was andres sein zu lassen. Dann wird eben aus der Tollheit Blödsinn, und der Humor der Sache erhält etwas derart Häßlich-Krüppelhaftes, daß er weit mehr Widerwillen als Gelächter erregen muß. Ein Schwank darf auch frech sein. Aber wenn die Frechheit schlechte Instinkte hat, mit ihren Zügellosigkeits-Rechten den geschmacklosesten Mißbrauch treibt, wirkt sie platt ordinär. Die Ausrede: „Nur ein Schwank“ gilt nicht. Gerade weil ein Schwank dem Witz und der Phantasie, der Laune und dem Geist allerfreiesten Spielraum gönnt, verrät er vom Wesen seines Autors mehr, als es das schwerste, seriöseste Schauspiel vermöchte. So ist die Possenschreiberei eigentlich die riskanteste Abteilung der ganzen Tantiemen-Branche.

Miß Beda / von Eugen Mohacsi

Miß Beda war keine bessere Tänzerin als all die andern, die seit Isidora Duncan dutzendweise die Welt bereisen. Wahrscheinlich galt sie sogar weniger als die andern, denn sonst wäre sie doch nicht nach Mehes verschlagen worden, wo die Theatersaison nicht länger währt als einen Monat, und auch das im Sommer, in der Arena aus Holz. Uebrigens gelang es Miß Beda, allen Erwartungen des meheser Publikums voll zu entsprechen. Bereits den Trauermarsch von Chopin tanzte sie in einem herrlichen schwarzen Schleierkostüm, aus dem ihr junger weißer Körper jauchzend hervor-

leuchtete, und nicht wahr, diese einfache Idee war doch genial, denn sie packte die Leute und vermochte — also erklärte voller Eifer ein junger Advokat — das erschütternde Widerspiel von Leben und Tod vollauf zu versinnlichen. Der Redakteur des Lokalblattes für Meheš und Umgebung war zwar andrer Ansicht; er sagte einfach: „Das ist eine Schweinerei, und besonders ist es eine Schweinerei, daß man zu solchen Produktionen noch junge Mädchen mitbringt", und er verließ das Theater. Aber da der Herr Redakteur auch diesmal nicht das Glück hatte, die öffentliche Meinung zu verkörpern, fand er keine Beachtung.

Wohl flüsterte eine Mutter ihrer siebzehnjährigen, wunderschönen, schwarzhaarigen, blaugeäugten Tochter zu, sie möchte doch wenigstens während des berüchtigten Donauwalzers vor dem Sommertheater ein wenig auf und abpromenieren, denn vielleicht müßte sie sich bei diesem Tanz schämen. Das Mädchen senkte auf einen Augenblick die herrlichen Augenwimpern — reizend, reizend stand ihr das — und sagte: „Ich schäme mich nicht. Schäme sich doch Miß Beda, mit allen Männern, die das mitansehen."

Hiermit hatte sie ihre Mutter überzeugt, oder die tat wenigstens so, als ob sie überzeugt wäre, um jedes Aufsehen zu vermeiden. Und Miß Beda tanzte den Donauwalzer und erregte ungeheure Sensation, denn diesmal bestand ihr Kostüm daraus, daß sie eigentlich gar kein Kostüm anhatte: nur ein Rosaschleier wehte hinauf und hinunter, mehr hinauf als hinunter. Die in den ersten Reihen flüsterten einander zu: „Sie hat ein Trikot an, sie ist ja doch ein anständiges Frauenzimmer," die aber weiter hinten saßen, konstatierten voller Genugtuung, tüchtig skandaliert: „Sie hat kein Trikot an, o, die Unverschämte!"

Jedenfalls war es ein bedeutender Theaterabend. Die braven Meheser durchmaßen nach der Vorstellung den riesigen, von ebenerdigen Häusern eingefaßten ungarisch-provinzialen Marktplatz, ‚Haide' genannt, und okkupierten vor dem Hotel Braun die Tische, die im Freien aufgestellt waren. Auf dem tieftief in die Nacht reichenden freien Platz verloren die Stimmen ihren Klang, nur von weither hörte man das Geheul eines sehr heisern Hundes.

Die tonangebende Gesellschaft saß an drei aneindergeschobenen Tischen und trank ihren Schwarzen und aß Gefrorenes — wirkliches Gefrorenes, denn heute hatten die Fleischhauer genügend Eis überlassen. (Aber Schlagsahne gibt es nicht und muß durch Vanilleneis ersetzt werden.) Also: man aß Gefrorenes und debattierte hin und her und schimpfte auf den Theaterdirektor, daß er die Eintrittspreise um eine Krone zu erhöhen wagte. Dann ließ sich die heisere Primadonna des Theaterensembles blicken, sie kam in Begleitung eines jungen Schauspielers, der sich von ihr angeblich heiraten lassen wollte. Die Primadonna und der Schauspieler wurden von der Lokalintelligenz

herablassend eingeladen, sich an ihrem Tisch niederzulassen, und die zwei fühlten sich überaus geschmeichelt, daß sie nun zwischen Damen sitzen konnten wie andre Sterbliche, zum Beispiel der Sparkassenpraktikant oder der Gymnasiast auf Ferien; o, denn es ist eine große Sache, in der ungarischen Provinz Schauspieler zu sein. Die Damen hinwieder atmeten voller Wonne die sündig wunderbare Atmosphäre der Theaterleute.

Natürlich wurde noch immer von Miß Beda gesprochen, von dieser niederträchtigen Konkurrentin, von dieser schamlosen Brettlheldin. Man schimpfte über sie tüchtig, aber da saß Miß Beda plötzlich an einem Tisch: beinahe an die Hotelmauer gedrückt, in einem ganz einfachen schwarzen Tüllkleid; schier unbedeutend saß sie da, und nur die zwei großen Augen waren sonderbar, als ob sie immerfort fragen wollten: Wer seid denn ihr, und wer bin ich, und warum tanze ich Abend für Abend? Die letzte Frage wäre sehr leicht zu beantworten gewesen, denn neben der Tänzerin machte sich der Impresario breit, und wenn die künstlerischen Tänze der Miß Beda auch keinen andern, innern Zweck gehabt hätten — die Impresarien sind wie der grauenhaft geheimnisvolle Gesangslehrer in ‚Hoffmanns Erzählungen' und pumpen ihren Opfern auch den letzten Tropfen Talent aus.

„Ein ganz anständiges Weib," urteilte eine von den allgemein geachteten Damen, und Miß Beda benahm sich auch wirklich so bescheiden, daß man da drüben bereits die ganz neue Antithese vom engelhaften Aeußeren und verdorbenen Innern vorbrachte. Hierauf rühmte sich der junge Advokat, der das Widerspiel von Leben und Tod erfunden hatte; er rühmte sich, daß er heute nachmittag die Bekanntschaft des Herrn Impresario gemacht hätte.

„Du, ich geh hinüber," sagte der junge Advokat leise zu seinem Freund, dem Tierarzt, „der Impresario wird mich gewiß der Miß Beda vorstellen."

„Aber bitte, vergiß dann meiner nicht," versetzte der Tierarzt. „Protegiere mich, protegiere mich, denn besser eine unanständige Tänzerin als alle anständigen Frauen der Welt."

„Vortrefflich, vortrefflich!" rief der Advokat und gluckste. „Bitte, ich kann das nicht wiederholen, aber Ihnen, Gnädige," flüsterte er seiner Nachbarin zu, „will ich es morgen Nachmittag verraten."

Und laut setzte er hinzu:

„Jetzt setze ich mich zu meinem Freund, dem Impresario, hinüber."

Das tat er auch. Sein Freund, der Impresario, empfing ihn überaus zuvorkommend (er hatte ein teutonisches Biergesicht) und stellte ihn der Miß Beda vor und machte über die mystische Herkunft dieser Dame geheimnisvolle Andeutungen. Aber der junge Advokat zweifelte schon von Berufs wegen, natürlich nur innerlich. Jedenfalls ließ er sich nicht sofort herbei, zu glauben, daß die Tänzerin ein Find-

ling sei, daß sich in ihren Windeln Schmuck gefunden, der auf hohe Abstammung weist. Was zum Teufel hat sie dann in Mehes zu suchen? dachte er fortwährend, und da hatte er recht.

Vorläufig fühlte er sich in dieser Gesellschaft nicht zu heimisch, obwohl er mit Vergnügen bemerkte, daß man ihn vom großen Tisch aus ständig beobachtete. Miß Beda schwieg gerne, sie saß da wie geistesabwesend, und wenn man sie anredete, zuckte sie zusammen und sprach ein paar Sätze, weil sie der Impresario mit einem sonderbaren, suggestiven Blick anstarrte. Um so mehr sprach der Impresario, der schon bei der dritten Flasche Bier hielt, und überdies gestattete er, als auf einen seiner lähmenden Blicke auch Miß Beda nichts dagegen hatte, daß sich der Freund des Advokaten, der Tierarzt, zu ihnen herübersetze.

„Also, Herr Doktor," deklamierte der Impresario, indem er sich bereits an den Gesundheitsgott der Tiere wandte, „Sie sind sozusagen Arzt, werden aber dennoch staunen, wenn ich Ihnen verrate, daß diese Dame da schon zweimal lebendig begraben war. Nicht wahr, liebe Miß?"

„Jawohl, bereits zweimal," zuckte die Miß zusammen, aber sie sprach lebhaft, und ein Schauer durchrieselte ihren Körper. Bluff, Gaukelei, dachte der Advokat, aber der Tierarzt hörte voll Interesse zu.

„Und jetzt will ich Ihnen sagen," der Impresario klopfte auf den Tisch, „daß wir hieraus die sensationellste Produktion Europas schaffen werden. Wir lassen Miß Beda jeden Abend lebendig begraben, wir legen sie in einen schwarzen Sarg, diesen Sarg öffnen wir dann auf der Bühne. Bedenken Sie bitte doch: das viele Schwarz erregt die Zuschauer zu Tode, dann lasse ich auch noch dazu schwarze Musik komponieren oder nehme irgendeine passende Piece von Saint-Saëns. Meine Herren, das Publikum wird das Theater stürmen, oder besser gesagt: das Orpheum. Das ist eine Idee, nicht wahr, das ist eine Idee!"

„Liebe Miß, Sie wollen das ausführen?" fragte der Tierarzt, und seine Stimme zitterte vor schmerzlicher Bewunderung.

„Ich probiere es schon!" antwortete ruhig Miß Beda.

„Was für ein schönes Armband Sie da haben," sagte der Advokat und berührte den Arm des Mädchens. Dabei blinzelte er zum andern Tisch herüber: nicht wahr, ich verstehs? und machte der Tänzerin weiter den Hof:

„Aber Ihre Augen sind schöner als Ihr Armband.

„Wirklich, finden Sie sie schöner?" rief Miß Beda leise und das war, als ob man einem Kind sagen wollte: Heute warst du brav; und das Kind ruft freudig: War ich wirklich brav?

Mich wirst du mit deiner Naivität nimmer hinters Licht führen, dachte der Advokat, du bist eine Tänzerin, eine Tänzerin bist du. Und listig sprach er weiter:

„Sie haben wirklich einen herrlichen Körper, ich habe vielleicht noch niemals einen so schönen Körper gesehen."

„Nicht wahr, man würde das gar nicht glauben, wenn man mich so, in Kleidern sieht?" rief Miß Beda und brachte damit den Advokat ganz aus der Fassung. Dieses Weib gab auf alles so kindlich selbstverständliche Antwort und fühlte sich durchaus nicht beleidigt. Sie verstand eben nicht die meheser Zweideutigkeiten oder wollte sie nicht verstehen, alles nahm sie so, wie man es sagte.

„Ich denke, Miß Beda muß schlafen gehen," erklärte später der Impresario, und es war doch noch nicht einmal halb zwölf und am Nachbartisch wurde noch eifrig debattiert. „Wir reisen morgen zeitig," setzte er hinzu.

Miß Beda stand gehorsam auf, und da kam der Advokat mit seinem letzten Trumpf. Er fragte sie auf Englisch, ob er sie hinauf bis zu ihrem Zimmer begleiten dürfe?

„Ich will Sie nicht um die Welt bemühen," antwortete die Miß auf Englisch, also konnte sie Englisch, „aber wenn Sie gerade Lust haben . . ."

Nach drei Minuten war der Advokat wieder unten. Wütend kaute er an seinen Fingernägeln.

„Du, das ist ein anständiges Weib," sagte er zu seinem Freund.

„Na, wo sind wir nur geblieben?" erklärte der Impresario weiter. „Es gibt keine Stars, es gibt keine schönen Frauen, die Hauptsache sind die Kleider. Geben Sie mir heute irgend ein siebzehnjähriges Mädchen in die Hand, daß sie nur nicht so häßlich sei wie des Teufels Großmutter, und ich will sie in einem Vierteljahr zu einem Phänomen verzaubern, daß ihr Magnaten nachlaufen, daß sich Fürsten für sie zugrunde richten.

„Haben Sie solche Weiber gehabt?" fragte der Tierarzt.

„Zehn wenigstens. Glauben Sie, diese Miß Beda zählt auch mit? Das ist doch nichts. Meine Herren, mich kennt in Deutschland jeder Theaterdirektor, Reinhardt ist mein Freund, von Schildkraut sagte ich, als man ihn mir anbot: brauche ich nicht . . ."

„Sagen Sie, lieber Herr Impresario, aber warum sind Sie dann gerade nach Meheș gekommen?" platzte der Advokat los.

„Lieber Freund, Sie verzeihen schon," antwortete der Impresario, „aber das ist Geschäftsgeheimnis."

„Nur noch eins," fragte der Advokat. „Ist Miß Beda anständig?"

„Das weiß ich nicht."

„Mensch, ich werde verrückt," sagte der Advokat, nachdem sich auch der Impresario zur Ruhe begeben hatte. „Soviel steht fest: die beiden schlafen nicht in einem Zimmer. Morgen ist Sonntag, da habe ich nichts zu tun, ich begleite sie ein Stück auf dem Schiff."

Nächsten Abend trafen Sie sich wieder im Kaffeehaus: der Advokat und der Tierarzt.

„Denke dir nur," sagte der Advokat, „das sind die zwei geheim-

nisvollsten Menschen auf Gottes Erdboden. Vormittag steige ich ins Schiff ein und fahre natürlich erster Klasse. Da sind sie nirgends. Ich suche sie überall, gehe auf die andre Seite hinüber, und denke dir nur, da sitzen sie auf einem Koffer, im Zwischendeck, in der dritten Klasse. Um ihnen herum stritten sich die Schokazen, zu ihren Füßen heulte ein Zigeunerkind. Zwei Stationen machte ich mit, dann mußte ich aussteigen. Also wer ist denn eigentlich diese Miß Beda? Ein Engel, eine Abenteurerin, die Jungfrau von Orleans oder was sonst?"

Der Tierarzt, der mit sentimentaler Sympathie der gestrigen Sensation gedachte: der köstlichen Tänzerin, die von Hochwürden heute im Laufe eines Gesprächs „die Tochter Babylons" genannt wurde — der Tierarzt wußte nichts zu erwidern. Aber wem wäre es auch in diesem ungarischen Provinznest Mehes eingefallen, das Mysterium mit dem einzigen Wort zu lösen, das dies alles enthält: Engel, Abenteurerin, Jungfrau von Orleans, dies alles und noch vieles andre — das Wort: Artistin!

Genesung / von Jacob Picard

Zwischen See und Sommerhügel
Ist mein Wille aufgeloht.
Mit frühen Mähern schnitt ich Brot,
Lenkte in das Abendrot
Kornbeladner Wagen Zügel.

Oft, berauschend, flossen Wellen
Meinem Körper um und um,
Fischern half ich Netze stellen,
Sah die Silberfische schnellen:
Sehnsucht wurde kindheitstumm.

Irgendwo in Eines strömen
Erdenblut, Menschenblut,
Und dieser junge Strom ist gut,
Ertränkt in mir die giere Brut
Kranker und verjährter Schemen.

Schöpfungszeit gebar die Fülle,
Die aus Geist und Erde stieg.
Allenthalben durch die Hülle
Brach das Leben aus der Stille,
Sommer wuchs in mir zum Sieg.

Rundschau

Kainz-Literatur

Noch heute, indem ich daran gehe, einiges über die Kainz-Literatur niederzuschreiben, wird das Gefühls des Verlustes wieder lebendig. Seit Ibsen starb, erinnere ich mich keines Eindrucks des öffentlichen Lebens von gleicher Stärke. Nun, da sogar sein Nachlaß in fremde Hände gekommen ist, wollen wir der Schriften gedenken, die sein Tod veranlaßt hat. Es sind: Verse zu seinem Gedächtnis von Ernst Hardt (im Inselverlag), eine Broschüre von Otto Brahm (bei Egon Fleischel & Co.) und Kaysslers Gedenkrede (bei Erich Reiß).

Bei dem heute so ausgeglichenen Verhältnis zwischen Zeit- und Druckschrift müßten wir auch Arbeiten anführen, die nicht durch einen Sonderdruck ihren Leserkreis erweitert haben. Aber verzichten wir. Denn die meines Wissens schönste Belebung des ganzen Wesens Kainz — und das ganze Wesen hat uns beglückt und soll der Nachwelt gehören — die Arbeit von Max Osborn ist an dieser Stelle erschienen.

Was suchen wir fürs erste in den Büchern? Kritische Einfälle über seine Kunst? Ich denke: die Suggestion seiner Erscheinung und seines Organs. Beide haben wir so sehr geliebt, daß es uns unfaßbar scheint, sie nie wieder vom Künstler zu empfangen. Dieses Visuelle der Beschreibung sollte das oberste Ziel des Schauspielerporträtisten sein. Das Material des Schauspielers und das Wirkende seiner Kunst ist der Körper. Also will ich den Körper wiedersehen. Es genügt nicht, daß wir den oder jenen Ausdruck eines Künstlers nach der Beschreibung wiedererkennen. Die wahre Suggestion bannt auch das nie Gesehene vor unser Auge, wie etwa Bang das Spiel von Charlotte Wolter gebannt hat.

Hardts freie und wenig gekannte Verse sind eine lyrische Totenklage, die sich in Ausrufen und redseligen Beschreibungen ergeht. Nur einmal gelingt es ihm in wenigen Zeilen, den besten des Gedichts, das Körperliche von Kainz lebhaft zurückzugewinnen.

„Gedenket doch
Der prinzlichen Gebärde seines Grußes,
Und wie er eine Treppe niederstieg,
Und was aus Waffen ward in seiner Hand,
Und wie er sprang und fiel und lief und stand,
Die Schwungkraft einer Gerte in den Lenden
Und in dem Nacken Stolz und Trotz aus Stahl.
Mit welchem Tone rief der Schmerz aus ihm,
Wie heulte Wahnwitz, jubelte die Freude,
Wie schwoll der dumpfen Klage dumpfer Laut
Hinan zum hellen Brand des Schreis, und wie
Entrang sich wimmernd oft ein leises wehes
Gequältes Schluchzen seiner bangen Brust . . .“

Kaysslers Rede ist schon der Seltenheit wegen, als Schauspielerkritik eines Schauspielers, interessant. Fürs erste ist man etwas enttäuscht: denn das zu erkennen, was Kayssler in den Mittelpunkt schiebt, muß man kein Schauspieler sein. Erst die technischen Details sind von Wert. Gewiß haben seine Bemerkungen eine tiefere Geltung, weil sie aus einer echtern und zuverlässigen

Erkenntnis kommen. Aber Aehnliches wie er an Kainz hat schon Speidel (allerdings Speidel) an Mitterwurzer beobachtet. Eine Schauspielerkritik, wie sie Kainz über Baumeisters Falstaff geschrieben hat, ist diese Rede jedenfalls nicht. Das mindert freilich nicht ihren Wert, wenn sie auch unorganisch ist und besser nur in Prosa geschrieben worden wäre. Trotz alledem aber ist Kayßlers Schilderung des Sprechers Kainz von bezwingender Anschaulichkeit. Sätze wie die folgenden geben auch denen eine Suggestion von Kainz, die ihn nie gehört haben: „Er konnte ganze Hände voll von scheinbar unwesentlichen Worten zusammenraffen und achtlos beiseite werfen, so daß sie wie verachtete Perlen am Boden hinrollten — um dann, ein einziges Hauptwort hoch über sich schwingend wie eine Fackel, davonzustürmen. Dann fiel von der Fackel des Hauptwortes ein Lichtschein zurück auf die scheinbar verlorenen Perlen am Boden, und jede für sich wurde nachträglich sichtbar, hell und klar."

Die Broschüre von Brahm mit dem Untertitel: ‚Gesehenes und Gelebtes' verfolgt Kainzens künstlerische Laufbahn und bringt zahlreiche, zur Kenntnis seiner stilistischen Entwicklung wertvolle Einzelheiten. Da sie von Freundesschmerz getönt, sehr vornehm geschrieben ist und erfreulicherweise mehr synthetisch als analytisch kluge Bemerkungen enthält, kann sie die dichterischen Gedenkworte von Hardt und Kayßler aufs beste ergänzen.

Felix Stössinger

Cläre Schmid-Romberg

Eine Frau erzählt .... Sie lehnt in dem breiten Bau eines gemütlichen Polstersessels, besinnt sich auf alte und neue Geschichten und erzählt. Sie beginnt aber schon zu erzählen, wenn sie sich setzt. Denn schon ihr Lächeln hat Inhalt und ihr Blick Nuance.

Frau Schmid-Romberg bringt alle stillen Schönheiten, die über die Schwänke des Mittelalters verstreut sind, mit der diskreten Wunderlampe ihrer eigenen erzählerischen Anmut zum Leuchten: Hans Sachs wird lustig, Boccaccio diskret; französische Schwänke rieseln wie Bergwasser auf Moospflanzen. Irgendwann und -wo ist etwas passiert in der Welt, diese Frau hat es erlauscht und erzählt es nun, nicht wie es wohl passiert sein mag, sondern wie sie es erlauscht hat. Das heißt: sie bringt in sich die gleiche Stimmung auf, mit der der Schwankdichter eine manchmal recht derbe Realität geformt hat. Da aber ihr Material nicht mehr diese Realität, sondern der Schwank selber ist — der Schwank als lustig gemalte Kulissenwelt, tritt noch mehr das tatsächliche Element zurück und das erzählerisch-formale hervor. Der Vorgang wird nicht so sehr wiedergegeben als vielmehr neu gegeben.

Frau Schmid-Rombergs Erzählen ist nicht das altbacken hausmütterliche. Dessen Behäbigkeit ist zu flügger Laune beschleunigt, die sich in jedem Augenblick mehr an die eigene Lust am Erzählen und an die andre des Zuhörens hält als an den zu erzählenden Vorgang. Dadurch bekommt die Erzählerart der Künstlerin eine gewisse nervöse Behendigkeit und eine Fülle von Nuancen des Augenblicks. In diesem Zusammenhang gewinnt das Lob, daß

das Erzählen fesselt, einen neuen, gleichsam dichtern Sinn.

Frau Schmid-Romberg, die ich jüngst in Mannheim und Heidelberg hörte, erzählte unter anderm auch Hartmanns von der Aue ‚Armen Heinrich'. Das alte Wunder wurde neu. Die Liebe sang schmeichlerisch in den keuschen Worten, schritt wie eine stille Königin durch die Begebenheiten und zum jubelnden Ende hinan . . . .

Hermann Sinsheimer

Masken

Arthur Sakheim glaubt an Hymnen der Erde. Glaubt an sie, wie der Gläubige an die Transsubstanz glaubt, ohne Beweise dafür zu haben, vielleicht auch, ohne ganz im klaren zu sein, was er damit meint. Das „romantische Theater, die Schaubühne seiner Sehnsucht", sagt er zwar an einer der wenigen Stellen, wo er in dürren Worten spricht. Aber . . . Besser, wir packen die Sache negativ an. Er glaubt an ein andres Theater als an das hamburger. Das ist unbestritten.

Aus dieser Negierung heraus formt er nun sein Buch ‚Masken' (bei Alfred Janssen in Hamburg). Aus ihr heraus fragt er sich, was ihn positiv mit denen verbindet, die rund um die Alster Shakespeare und Roda Roda predigen. Schließlich erstaunt er selbst, wie wenig es eigentlich ist. Im Grunde nur Centa Bré, Adele Doré und Jeßner. Alles andre ist nett, im besten Falle „Meißner Porzellan", Bunzlauer Steingut, oder sonst etwas sauber Rubrizierbares. Aber, der Doktor läuft, wie sein großes biographisches Opfer, E. T. A. Hoffmann (übrigens eine der besten Biographen des Dichters), hinter den Leuten her und sieht, daß diese Bunzlauer Kaffeetöpfe wirklich Bunzlauer Kaffeetöpfe sind, und er ist noch sehr unglücklich darüber, der liebe Doktor, weil er an Hymnen der Erde geglaubt hat.

Nun aber kommt die Entwicklung. Es ist nämlich das Merkwürdige an dem Buche, daß wir diese ganze Entwicklung miterleben. Diese Entwicklung läßt plötzlich die hamburger Histrionen zurücktreten. Sakheim bekennt sich mit einem starken Elan zu Strindberg. Von dieser hohen Warte aus greift er über die ganze Misere weg, und er weiß, gestützt auf diesen ganz Großen, zu formen, was sein anfangs befangener Sinn nicht aussprechen konnte. In dem letzten Strindberg-Sonett liegt die Lösung des Buches.

Und von hier aus wirkt Sakheim schöpferisch. Der Gelehrte macht dem Künstler Platz, und es gelingt ihm, Unausgesprochenes, Nur-Geahntes uns nahe zu führen. Es gelingt ihm, darzutun, daß alle Kunst im Innersten doch ein höchst verwickelter organischer Prozeß ist, und daß ein Künstler nur das glaubhaft darzustellen vermag, was er zu erleben imstande ist. Und daß der größere Künstler der ist, der die größern Erlebnismöglichkeiten hat.

Das Ganze klingt ein wenig an Ibsensche Forderungen vom priesterlichen Künstlertum an. So wird denn auch dieses Gedicht, das seiner eigenen und schönen Form wegen sich von Anfang an einprägt, dem Inhalt nach zu seiner einzigen These, so daß es mit Fug und Recht am Anfang des Buches hätte stehen können. Aber das konnte es ja deshalb nicht, weil

es das Ende der Entwicklung ist, die wir mit durchleben.

Wir sind stets dankbar, wenn uns jemand zu Höhen führt. Daß Leute von Geist noch den Mut haben, andre Menschen führen zu wollen, ist aber heute selten. Wenn uns dann einmal ein solcher Mann über den Weg läuft, sollten wir uns fügsam ihm anschließen und ihn ein Stück des Weges geleiten.

Werner von der Schulenburg

Der Leibgardist

Franz Molnar fehlt eine Unze spezifischen Gewichts: nur eine Minute Besinnung, ein Kilometer Horizont — und er hätte sie vielleicht. Er war nie in den Tiefen; er will aber auch nicht hin. Darum fehlt seiner Oberfläche ein Letztes: ein Schatten von Chaos, ein dunkler Vinetaton. Man hat den Eindruck des Spielerischen, statt des Spielenden; des Grinsend-Frivolen, statt des Lachend-Befreiten auch vor seinem jüngsten, diesem sonst glattweg einwandfreien Lustspiel.

Der Mann muß sich umkrempeln, sich verwandeln, will er der grenzenlosen Variabilität der Frau, einer Frau, seiner Frau genugtun. Nur eine proteïsche Energie zwingt die zentrifugalen Tendenzen des weiblichen Trieblebens zur Einheit zusammen. Jetzt muß er José sein und gleich darauf Escamillo, jetzt Morell, gleich darauf Marchbanks, und noch hinter der Wandlungsfähigkeit muß er das Beharrungsvermögen erkennen lassen: eine unendliche Spiegelung. Wer nicht Gentleman und Hausknecht, Hamlet und Gardeoffizier zugleich sein kann, soll nicht heiraten, oder doch nur eine Halbfrau: eine durch Glauben an Erbsünde und Beruf künstlich gekettete. Das tiefe Wissen um die Willensmacht des Mannes ist die Rechtfertigung der Einehe. Wenn eine Frau einen Mann verläßt, ist immer der Mann schuld; das ist die Grundweisheit aller intersexualen Beziehungen und nichts weniger als ein Paradox.

Aber Franz Molnar hält es dafür. Darum allein sagt er es, gestaltet er es mit drei Akten und drei prachtvollen Typen, die nur zwei Personen, aber um so typischer sind, als das Sichverwandeln ihr Beruf ist. Die Linie Plautus-Molière-Kleist wird fortgesetzt: der germanische Religiöse wird auf den Kopf gestellt, die romanischen Galanten werden auf einer höhern Spirale wiederholt: Amphitryon ist bei dem Ungarn selbst Komödiant. Diese doppelbodige Formung des Motivs ist ohne Shaw natürlich nicht möglich, seine Ausführung aber ist ganz Molnar: nicht geistvoll, nur geistreich. Seine dialektische Kraft reicht nicht aus, und so erfindet er im Mittelakt eine akustische Kulisse und im Schlußakt eine höchst witzige, aber auch nichts-als-witzige Umkehrung hinzu. Ueberhaupt wird das Stück, das schon in den ersten beiden Akten sehr selten langweilte, gegen Ende immer kurzweiliger; was, mit den glänzenden erfundenen Nebenfiguren einer gemieteten Mutter und eines durch Freibillets beschwichtigten Manichäers, eine Handwerkskenntnis beweist, für die man die wohlfeile Primitivität und die billige Gralsweisheit von siebzehn noch nicht entdeckten deutschen Dichtern hergeben möchte.

Und für eine Vorstellung des Kleinen Theaters wird man, wenn es so weiter geht, manche an gro-

ßen Theatern hergeben dürfen. Denn wenn auch Herr Abel nicht der Mann dazu ist, diese neue Keanrolle mit den Blitzen einer genialen, sich selbst zur Potenz erhebenden Mimenkunst zu durchbrennen; und wenn Frau Claire Wallentin noch weniger die Frau ist, unsern von, meist einheimischen, Pharisäern verlästerten Kurfürstendamm vor der vielgerühmten wiener Gesellschaftskultur vergessen zu lassen — so sind doch diese drei Akte im ganzen eine Leistung und jede Szene von Grüning und Marx ein Genuß.

Harry Kahn

Traurige Beobachtungen

Daß man einem Wasser nicht auf den Grund sehen kann, beweist noch nicht, daß es tief ist.

*

Die wenigsten Menschen leben ihre eigene Biographie.

*

Dummheit ist ein gutes Ruhekissen.

*

Liebe ist zumeist ein Kontrakt, den zwei Eitelkeiten miteinander schließen, wobei gewöhnlich eine Partei die überfordernde ist.

*

Ars amandi:
Wenn Jupiter liebte, so kam er als Stier, als Wolke, als Singschwan oder als Goldregen.

Und er wurde geliebt, denn die Frauen lieben die Stiere, die Wolken, die Singschwäne und die Goldregen.

Aber niemals kam er als Jupiter.

*

Wenn die reichen Leute außer ihrem vielen Geld auch noch das Vergnügen am Geldausgeben hätten — dann erst müßte man Sozialist werden.

*

Es wäre der größte Leichtsinn, Schulden zu machen, wenn man die Absicht hätte, sie zu bezahlen.

Egon Friedell

Aus der Praxis

Annahmen

Franz Adam Beyerlein: Das Wunder des heiligen Terenz, Lustspiel. Leipzig, Stadttheater.

Jakobus Rhenanus: Lassalles Ende, Drama. Erfurt, Volkstheater.

Hermann Sudermann: Der Bettler von Syrakus, Fünfaktige Tragödie. Berlin, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

9. 2. Hermann Reichenbach: Eine halbe Stunde vor Tag, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

10. 2. Kurt Kraatz und Arthur Hoffmann: So'n Windhund, Dreiaktiger Schwank. Krefeld, Stadttheater.

11. 2. Otto Gysae: Höhere Menschen, Dreiaktige Komödie. Cöln, Schauspielhaus.

15. 2. Carl Sternheim: Der Riese, Vieraktiges Bürgerliches Lustspiel. Berlin, Kammerspiele.

2) von übersetzten Dramen

Romain Coolus: Optische Wirkungen, Zweiaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Franz Molnar: Der Gardeoffizier, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Charles Rann Kennedy: Der Diener des Hauses, Drama. Meiningen, Hoftheater.

3) in fremden Sprachen

G. Bonaspetti: Kains Sohn, Dreiaktiges Drama. Mailand, Teatro Manzoni.

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Papa, Lustspiel. Paris, Gymnase.

Luigi Rasi: Die Komödie der Pest, Tragikomödie. Rom, Teatro Argentina.

Neue Bücher

Oesterreichischer Theaterkalender für 1911, herausgegeben vom Oesterreichischen Theaterverein. Wien, Wallishausserſche Hofbuchhandlung. 442 S.

Arthur Sakheim: Masken, Hamburgische Schauspielerbildnisse. Hamburg, Alfred Janssen. 69 S.

Ernst Leopold Stahl: Der Hebbelverein in Heidelberg, die Geschichte einer literarischen Gesellschaft. Heidelberg, Carl Winter. 76 S.

Zeitschriftenschau

Friedrich Düsel: Oscar Sauer. Theater II, 12.

Wilhelm Kleefeld: Richard Wagners Kunst im modernen Frankreich. Grenzboten LXX, 6.

Ludwig Klinenberger: Toilettenluxus und Theater. Deutsche Theaterzeitschrift IV, 7.

Fritz Lemmermayer: Spielen. Oesterreichische Rundschau XXVI, 4.

Hans Wantoch: Der Burgtheaterstil unter Schreyvogel. Der neue Weg XL, 6.

Engagements

Augsburg (Stadttheater): Carl Urich.

Berlin (Berliner Theater): Hermine Hollmann.

— (Neues Schauspielhaus): Herbert Brüchner 1911/12.

Bielefeld (Stadttheater): Alfred Bergen, Martin Knapfel 1911/12.

Braunschweig (Sommertheater): Ferdinand Brennecke, Edith Pasel.

Bremen (Stadttheater): Elisabeth Horn 1911/12.

Breslau (Vereinigte Theater): Ines von Encke. Walter Korth 1911/16.

Brünn (Stadttheater): Leo Lenhart 1911/13.

Cassel (Hoftheater): Otto Wollmann 1911/14.

Chemnitz (Vereinigte Theater): Kurt Bauer.

Coburg-Gotha (Hoftheater): A. Chamlodt.

Coethen (Tivolitheater): Curt Hertsch, Sommer 1911.

Danzig (Stadttheater): Lydia Hammerstein 1911/12.

Darmstadt (Hoftheater): Käthe Meißner.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Selma Woisch.

Essen (Stadttheater): Harriet Carola 1911/13.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Carl von Pidoll.

— (Neues Theater): Otto Bernstein, Katharina Fischer, Ortrud Wagner 1911/14.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Otto Klopsch 1911/12.

Halberstadt (Stadttheater): Erna und Eva Schweinitz 1911/13.

Heilbronn (Stadttheater): Kurt Goldberg 1911/12.

Königsberg (Neues Schauspielhaus): Josef Dischner.

— (Stadttheater): Paul Seebach.

Krefeld (Stadttheater): Arthur Fischer, Heinrich Jensen 1911/13.

Kreuznach (Kurtheater): Otto Homberger.

Leipzig (Vereinigte Schauspielhäuser): Frieda Christophersen 1911/13, Sybil Vane.

Liegnitz (Neues Sommertheater): Willy Bankel.

Metz (Stadttheater): Eugenie Kyrian 1911/13.

Mülhausen (Stadttheater): Hans Trimmel 1911/13.

Neustrelitz (Hoftheater): Else Fehlow. Ernst Pündter 1911/12.

Nürnberg (Intimes Theater): Willy Garsey.

— (Stadttheater): Helene Westphal 1911/13.

Oeynhausen (Kurtheater): Erich Bartels.

Oldenburg (Hoftheater): Gertrud Vogler 1911/14.

Posen (Neues Stadttheater): Ulrich Verden 1911/13.

Regensburg (Stadttheater): Werner Kowalewski 1911/12.

Reichenberg (Stadttheater): Frieda Elsner-Olbat 1911/12.

Schwerin (Hoftheater): Eugen Stichling 1911/16.

Wien (Neue Wiener Bühne): Meta Bünger, Käthe Ehren, Emmy Förster, Tilly Hesse, Leopold Iwald, Friedrich Reinicke, August Weigert.

Nachrichten

Ein engerer Kreis von Freunden Josef Kainzens, darunter Bahr, Burckhard, Hofmannsthal, Salten, Schnitzler und Schönherr, hat die einleitenden Schritte zur Errichtung eines Denkmals getan. Da aber die bisher eingelaufenen Beträge noch lange nicht ausreichen, appellieren die Initiatoren an die große Oeffentlichkeit. Die Zuwendungen für den Kainzdenkmal-Fonds werden vom Wiener Bankverein (Wien I, Herrengasse 8) sowie von allen seinen Depositenkassen in Wien und Filialen in den Provinzstädten entgegengenommen und öffentlich ausgewiesen. In Deutschland übernehmen alle Filialen der Deutschen Bank Beiträge für den Wiener Bankverein.

Der Dramaturg und Regisseur des münchner Hoftheaters Eugen Kilian wurde zum Leiter des neuen Stadttheaters von Freiburg berufen, das im Jahre 1912 eröffnet wird.

Zum Direktor des Stadttheaters von Heidelberg wurde Johannes Meißner, bisher Leiter des Stadttheaters von Halberstadt, gewählt.

Otto Gebühr scheidet auf seinen Wunsch am Schlusse dieses Spieljahrs aus dem Lessingtheater, an das er noch für längere Zeit gebunden wäre.

Die Presse

1. Carl Sternheim: Der Riese, Ein bürgerliches Lustspiel in vier Akten. Kammerspiele.

2. Franz Molnar: Der Leibgardist, Ein Spiel in drei Akten. Kleines Theater.

Berliner Tageblatt

1. Sternheim befolge in künftigen Lustspielen durchweg Goethes Mahnung: Bilde, Künstler, rede nicht! Dann wird es nicht blos bei guten Ansätzen und Einsätzen bleiben.

2. Der Blick in das Komödiantenleben hebt die Komödie über die meisten der üblichen Verkleidungs- und Verwechslungsspäße hinaus.

Lokalanzeiger

1. Das stofflich selbst für unsre gewiß bescheidenen Ansprüche sehr dürftige Stück ist nur ein ungebührlich in die Länge gezogener Spaß.

2. Der Ausgang bringt einige Momente voll echter Lustigkeit, die sich wirksam abheben von dem mühselig konstruierten, dick mit Geist und Geistreicheleien ausgepolsterten Gerüst der baufälligen Komödie.

Morgenpost

1. Trotz den tief sitzenden Schwächen ist es ein interessierendes und unterhaltendes Stück geworden.

2. Gerade weil so vieles so unsinnig ist, ist die Kunst zu bewundern, mit der es immer wieder fesselt.

Börsencourier

1. Ein starkes Stück ist es nicht, aber aus dem willkürlichen, unsteten Hin und Her stieg doch das Bild eines geistvollen, feinen Bühnendichters empor.

2. Das Stück ist ein effektvolles Theaterstück; es ist noch mehr; es gibt ein Stück recht anständige Schauspielerpsychologie.

Vossische Zeitung

1. Noch schlimmer als die Dürftigkeit der Handlung wirkt die Verstiegenheit der Sprache.

2. Molnar schwankt zwischen einem Ernst, der nicht reif wird, und einem Scherz, der seine Lustigkeit zuweilen verliert.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 9
2. März 1911

Theater in Rumänien / von Adolf Flachs

Seit einer stattlichen Zahl von Jahrzehnten verfolgen die Deutschen mit heißer Wißbegierde das kulturelle Leben des Auslands. Merkwürdig, unerklärlich ist dabei, daß ihr forschender Blick mitunter interessante Gebiete, die sich unweit der Reichsgrenze ausdehnen, übersieht. So weiß man bei uns nur wenig von den Volksgebräuchen, von der Literatur in Rumänien, die es vollauf verdienen, für Deutschland ‚entdeckt' zu werden. Vor allem die Volkspoesie, ein reicher Schatz an sinnigen, zum Teil auch scharfsinnigen Märchen, an schlichten, wahrhaft poetischen Liedern, an ironisch und satirisch zugespitzten Schnurren. Die rumänische Kunstliteratur — ich verwende diesen nicht einwandfreien Ausdruck blos als Gegensatz zu der naiven Volkspoesie — deren Erwachen in die Mitte des vorigen Jahrhunderts fällt, hat im großen Ganzen nur insoweit Wert und Bedeutung, als sie im Geiste der ungekünstelten Volkspoesie verwandt ist und dabei eine der bilderreichen, durch humoristische Wendungen belebten Umgangssprache des niedern Volkes ähnliche Form aufweist. Und die Kunstliteratur kann sich mit manch derartigem, an den Volkston anklingenden Werk brüsten.

Um die dramatische Literatur ist es am schlechtesten bestellt. Das mag darauf zurückzuführen sein, daß dem Rumänen die besondere Begabung für das Drama, zum mindesten vorläufig, fehlt. Jedenfalls hängt es aber auch mit dem Tiefstand des Theaterwesens zusammen.

Als Rumänien das Band, das es an die Türkei fesselte, zu lockern begann und allmählich zu sich kam, empfanden wohlhabende Städter sowie Bojaren, die dazumal fast ausschließlich — zu Bildungs- und Vergnügungszwecken — für längere Zeit nach Paris gingen, das Bedürfnis, auch in den beiden Hauptstädten Bukarest und Jassy ins Theater zu gehen, um die Zeit angenehm totzuschlagen. Einzelne patriotisch gesinnte Männer hatten einen höheren Begriff von dem Wert der Bühne und förderten die Bestrebungen der andern. Aber es gab weder heimische Schauspieler von Talent, noch heimische Bühnenwerke. Man berief daher vor allem italienische Operngesellschaften

ins Land, die jahrzehntelang während des Winters in Bukarest, häufig auch in andern Städten hauptsächlich Opern von Verdi, Rossini und Meistern verwandter Richtung aufführten. Mit der Zeit bildete sich ein Schauspielerstand, und angesehene Literaten schrieben hin und wieder ein Stück in rumänischer Sprache; das Repertoire bestand jedoch in der Hauptsache aus Uebersetzungen und Bearbeitungen von pariser Dramen und namentlich Schwänken. Die Leistungen der meist auf der Wanderschaft begriffenen Schauspielergesellschaften waren schmierenhaft. Dann nahm sich der Staat der dramatischen Kunst an; nach dem Vorbilde Frankreichs. Jetzt gibt es in Rumänien drei staatlich geleitete und subventionierte ‚Nationaltheater' in Bukarest, Jassy und Crajova. Nach und nach hob sich das künstlerische Niveau der Aufführungen. Man begann, sich auch an gehaltvolle Dramen zu wagen und die deutsche Literatur zu berücksichtigen. (Von zeitgenössischen Werken hatten, unter andern, ‚Die Ehre' von Sudermann und ‚Die Sklavin' von Fulda stärkeren Erfolg.) Es kamen nun auch rumänische Autoren häufiger zu Wort; die ‚schutzzöllnerischen' Absichten der maßgebenden Persönlichkeiten erleichterten ihnen den Zutritt zu den Nationaltheatern. Von den älteren Dramatikern sei Vasile Alexandri, der Autor eines ‚Ovid' genannt.

Während sich langsam die Theaterverhältnisse besserten, erschienen immer wieder italienische, französische und deutsche Theatertruppen in Rumänien, die meist aus einem Star und einer Schar von recht talentlosen Darstellern bestanden; sie heimsten Ruhm und Geld ein. Die rumänischen Gesellschaften aber hatten noch immer einen schweren Stand: die gebildeten Kreise, die naturgemäß in erster Linie als Publikum in Betracht kamen, besaßen von ihrem Aufenthalt im Ausland her einen so entwickelten Geschmack, daß sie unmöglich an den Darbietungen der rumänischen Schauspieler Gefallen finden konnten. So kam es, daß ausländische Truppen bei horrenden Eintrittspreisen gesteckt volle Häuser fanden, während bei Aufführungen von rumänischen Stücken die Theater gähnten.

Diese unerfreulichen Verhältnisse bessern sich zusehends seit zwei Jahrzehnten von Saison zu Saison. Hochbegabte Darsteller sind inzwischen aufgetaucht, darunter die frühere Burgtheater-Heroine Agathe Barsescen, die aber inzwischen wieder zur deutschen Bühne zurückgekehrt ist. Auch junge Dramatiker sind unter den günstigeren Umständen erstanden; freilich ihren Werken gebricht es fast ausnahmslos an interessanten Sujets, an geschlossener Handlung, an scharfer Charakterisierung der handelnden Personen und andern schönen Dingen, die ein gutes Drama bilden. Der einzige wirkliche Dramatiker dieser Zeit ist J. L. Caragiale. Der mag ab und zu nachlässigerweise die sakrosankten Gesetze der Technik mißachten, in flüchtiger Arbeit die Hauptträger der Handlung dürftig skizzieren — eines kann man ihm

nicht absprechen: er hat einen sichern Blick für Menschen und Dinge und versteht es, seine Beobachtungen und Anschauungen wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen. Als sein bester Schwank gilt der Dreiakter ‚Ein verlorener Brief'; darin geißelt er in ergötzlicher Weise die in einer rumänischen Kleinstadt herrschende Korruption. In ‚Anca', einer rumänischen Dorftragödie, die ich übersetzt und vor neun Jahren in einer Matinee auf der berliner Sezessionsbühne zur Aufführung gebracht habe, sind die Typen mit gewissenhafter Treue gezeichnet.

Caragiale gehört nun auch schon zu den ältern Dramatikern. Die Jungen, ihrer etwa acht bis zehn von einigem Talent, behandeln mit Vorliebe Stoffe aus der rumänischen Geschichte. Es ist augenblicklich eine Lust, rumänischer Dramatiker zu sein — die Direktoren fahnden förmlich nach rumänischen Originalwerken, und das Publikum freut sich ehrlich über jeden Erfolg eines heimischen Dramatikers. In der wilden Wallachei steht es also in dieser Hinsicht besser als bei uns. Aber auch in andrer Beziehung: der Staat bemüht sich ernstlich um das Wohlergehen des Theaters und findet dabei im Parlament großes Verständnis und lebhafte Unterstützung. So wurde im verflossenen Jahr ein Gesetz gegeben, das fremdsprachige Theateraufführungen und kinematographische Vorführungen besteuert und den Erlös den drei Nationaltheatern überweist. Drei Fliegen mit einem Schlag! Und das kunstfreundliche Publikum, namentlich der Hauptstadt Bukarest, steht, freudig Beifall spendend, auf Seiten derjenigen, die das Theaterwesen zu heben und entwickeln versuchen. Anders in Berlin. Hier begeistert sich das Publikum viel leichter für ein ausländisches Machwerk als für ein mittelgutes Stück eines deutschen Schriftstellers. Hier betrachtet man die Eröffnung eines Riesenrestaurants oder eines banalen Vergnügungscolosseums als ein bedeutsames Ereignis, während man die Nachricht, daß ein neues Theater gegründet werden soll, geradezu mit Gehässigkeit aufnimmt. Hier hat der Staat oder die Stadt ‚Wichtigeres' zu tun, als sich um das Theaterwesen zu kümmern.

Abschied / von Harry Kahn

Nun gehn wir von einander in die Nacht,
und tausend Sterne fallen zwischen uns;
in ihrem Licht ertrinken unsre Blicke
und finden nicht ans Ufer, das sie suchen . . .
Blind stehen wir allein im unbelebten Dunkel
und lauschen bang:
wir hören nur
die dumpfe Brandung unsres eigenen Bluts . . .

Die Zauberflöte

Ein Künstler, der seine Absichten ausspricht, gerät von altersher in den Verdacht, daß er sie nicht ausführen kann. Manchmal liegt es noch schlimmer. Der Künstler, unmächtig, seine Absichten auszuführen, braucht nicht einmal die richtigen Absichten zu haben. Für den Fall Hülsen mußte man das befürchten. Diesem Intendanten, auf dessen Bühne ‚Mignon‘ und ‚Margarethe‘ die höchsten Aufführungsziffern des Spieljahrs zu erreichen pflegen, war nicht ohne weiteres ein Organ für Mozart zuzutrauen. Da kommt seine Abhandlung über die ‚Zauberflöte‘ und beweist, daß er gar nicht so ahnungslos ist. Bei dem bloßen Namen Mozart beginnt er andächtig zu schwärmen. Das besagt nichts, so lange sich das Repertoire des Opernhauses dadurch so wenig verpflichten läßt. Aber der Broschürenschreiber scheint wirklich zu wissen, was Mozarts Werk in unsrer Zeit nottut: eine „innerlich vertiefte Form“ der Inszenierung, eine „feingetönt durchgeistigte Folie“. Im Interesse der Musik sei es geradezu geboten, daß das Bühnenbild sich dem „Fluß ihrer Linie“ anpasse. Man sieht schon, wo und wie, und ist gutmütig genug, wieder einmal zu hoffen. Botho von Hülsen hat sich schließlich auch entschlossen, von den Meiningern zu lernen: warum sollen an Georg von Hülsen Reinhardts und Gregors Bestrebungen eindruckslos vorübergegangen sein? Selbst anspruchsvolle Beobachter hatten Spuren der Erneuerung, wenngleich nur an einzelnen Stellen, bemerkt. Jetzt war für den berufenen Opernregisseur eine durchweg große Gelegenheit. Denn ohne jede literarische und dramaturgische Bearbeitung — durch bloße Regie ist die Legende zu zerstören, daß die ‚Zauberflöte‘ ein schlechtes Textbuch ist. Goethe war auch hier gerechter und gescheiter als die Nachwelt. Er pries die Fähigkeit des Librettisten, durch Kontraste zu wirken und starke theatralische Effekte herbeizuführen und achtete die Unwahrscheinlichkeiten gering, weil er nicht Rationalist genug war, von einem Märchen logischen Aufbau und eine restlose Lösung zu verlangen. Nach ihm quälte man sich törichterweise, die Unwahrscheinlichkeiten irgendwie wahrscheinlich zu machen. Es konnte natürlich nicht gelingen. Erst Hans Loewenfeld in Leipzig verpönte alle ethnographische Spielerei zugunsten einer märchenhaften Komik und einer zeitlos mystischen Feierlichkeit. Es war das Ei des Columbus, und wenn die Beherrscher unsrer Bühnen von der Eitelkeit frei wären, nur an die Sache dächten und die positiven Ergebnisse ihrer Bemühungen uneigennützig und neidlos einander zureichten, so hätte Hülsen Loewen-

felds Inszenierung für Berlin — nicht unverändert übernommen, wohl aber adaptiert und durch reichere Gesangs- und Orchesterkräfte verschönt und geadelt.

Statt dessen? Rätselhaft, wo der Intendant die Worte für seine Arbeit gefunden hat. In ihr selber schwerlich. Was er von ihr sagt, paßte zu Brahms guter Zeit auf dessen ‚Fuhrmann Henschel‘. Er, Hülsen, habe wiederum zu geben versucht, was er immer geben wolle: die innerlich vertiefte Stimmung, die vergessen läßt, daß man im Theater ist, die hinausträgt über alles Konventionelle, die bestrebt ist, den Spuren des Meisters zu folgen. Zwar braucht uns das Theater durchaus nicht vergessen zu lassen, daß wir im Theater sind. Aber auch abgesehen davon ist uns gar nicht so wichtig, was Hülsen geben will. Wichtig ist uns, was er gibt — und das ist die äußerlichste Stimmungsmache, die bis in die letzte Seitenkulisse und die Bordüre eines Statistenrocks konventionell bleibt, und die bestrebt ist, den Spuren des Meisters Meyerbeer auch dann zu folgen, wenn der Meister Mozart heißt. Hülsen ist heute noch nicht bis zu den Prinzipien der Meininger vorgedrungen. Ihr Ziel war, aus jedem Drama ein unverwechselbares Bühnenkunstwerk zu machen. Hülsens ‚Zauberflöte‘ verwechsle einmal einer nicht mit seinem ‚Propheten‘. Pomp hier und dort, Flitter und Tand, grelle Bilder, bunte Kostüme, Prospekte, Maschinen, Dämpfe, Feuerzauber und das groß und kleine Himmelslicht. Wie anders müßte Mozarts Zeichen auf einen einwirken, der fähig ist, Kunst wahrhaft zu empfinden! Der würde eine spielzeughafte Naivität für die Hanswurstereien, für Papageno und Papagena, für Monostatos und die Seinen, eine altmodische Zauberhaftigkeit für Palmen und Pyramiden, für Grotten und Wälder, für Paläste und unterirdische Felsentempel ersinnen und mit den Mitteln unsrer Technik durchführen. Loewenfeld hat Taminos Prüfungen auf eine Wandeldekoration gebracht, die stillosen Prunk von vornherein verbietet. Wenn bei uns — viel zu selten! — Glucks Orpheus um seine Eurydike trauert, so kriegen die Bäume Beine. Warum hat man nicht auf dieselbe Weise der ‚Zauberflöte‘ die entsetzlich langwierigen Umbauten erspart? Hülsens Einfälle deuten fast alle darauf hin, daß es ihm nicht so sehr um die gewissenhafte Wiedergabe von Mozarts Schlichtheit wie um die Entfaltung seines eigenen Luxus zu tun war. Pamina haust in einem Dachgarten, damit man weit in die Lande blicken kann. Für Feuer- und Wasserprobe ist kein Komfort der Neuzeit zu schade. Die Schlußszene ist, gegen den Sinn des Vorgangs, unter eine unübersehbare, geräuschvolle, winkende und tanzende Men-

schenmenge an einen Golf gelegt, der teils an den Wannsee, teils an Neapel erinnert, und dessen Bläue aus Neuruppin stammt.

Mit Reinhardt und Gregor war es also nichts. Es ist das Schicksal der berliner Hoftheater, den Höflingen ausgeliefert zu sein und den Künstlern versperrt zu bleiben. An der wiener Hofoper ist Gregor möglich und sogar erwünscht; wir aber müssen, wenn wir ‚Figaros Hochzeit' sehen wollen, an den Schiffbauerdamm, wenn wir sie hören wollen, auf den Opernplatz gehen. Haben wir die ‚Zauberflöte' wenigstens gehört? Ich hatte wohl Pech. Am dritten Abend war der Sarastro des ersten Abends erkrankt, die Papagena verhindert, die Königin der Nacht zu Schiff nach Frankreich, und der Tamino so indisponiert, daß er sichs versagen mußte, dies Bildnis bezaubernd schön zu finden. Ist es aber des berliner Hoftheaters würdig, daß es keinen zweiten Tamino hat, und daß die Ersatzreserve für die andern drei Rollen so schwach ist? Früher hatte dieses Unternehmen immerhin eine gewisse bureaukratische Zuverlässigkeit. Man war nicht unbedingt auf die Premieren angewiesen. Man ging, im Gegensatz zu den Privattheatern, auch bei den spätern Vorstellungen einigermaßen sicher. Das scheint vorbei zu sein. Je mehr die Preise steigen, desto seltener sind die Abende, wo diese Stätte des Gesanges leistet, was sie täglich leisten sollte. Man kommt zu schauen, man will am liebsten sehen. In einem anspruchslos kitschigen Rahmen hat die ‚Zauberflöte' keinen Hund vom Ofen gelockt: in diesem anspruchsvoll kitschigen Rahmen verspricht sie ein Riesengeschäft zu werden. Da wir die Augen schließen können und hoffentlich nicht an allen Abenden die Ohren zu schließen brauchen, wollen wir uns dessen freuen, vorausgesetzt, daß von dem Geschäft, das Mozart macht, in erster Reihe Mozart selber profitiert. ‚Titus' und ‚Idomeneo' gibt es nur in München. Warum experimentiert man damit nicht einmal, wenn man es doch mit Opern aus Amerika versucht? ‚Cosi fan tutte' ist seit einigen Jahren, die ‚Entführung' seit noch längerer Zeit verschwunden. Sie müßten immer auf dem Spielplan stehen. ‚Don Juan' hält sich nicht, weil Inszenierung und Besetzung unbeschreiblich schlecht sind. Ist nicht ein Opernhaus bemakelt, dem das nachzusagen ist? Bleibt ‚Figaro', der Inbegriff, die Krone, Himmel, Seligkeit und höchste Wonne. Wir sind bescheiden, und so fordern wir zunächst für ihn blos einen Tag von jeder Woche. Wenn das nur damit zu erreichen wäre, daß für die ‚Zauberflöte', der ja nicht einmal Georg von Hülsen einen Ton zu rauben wagt, die ärgsten Pfuscher Bilder sollten stellen dürfen, so könnte man getrost die ärgsten Pfuscher pfuschen lassen.

Das Problem des untragischen Dramas / von Georg von Lukacs

Tiefe Geister haben schon oft die Frage gestellt: Sind denn der tragische Mensch und das tragische Schicksal (die notwendigen Postulate der zu Ende gedachten rein dramatischen Form) wirklich Gipfelpunkte des menschlichen Seins? Ja, sind sie für Menschen, die aus der Dumpfheit und der Raserei der Instinkte ganz ins Bewußte hinaufgelangt sind, überhaupt wertvoll und von Bedeutung? Schon Platon hat das Undramatische des höchsten Menschen, des Weisen erkannt und daraus ganz folgerichtig die Konsequenz gezogen, daß das Drama mit dem besten Teil der Seele nichts zu tun habe. Heute tönen solche Stimmen von allen Seiten, und seltsamerweise sind die Dichter am lautesten vernehmbar. Nacheinander traten Maeterlinck, Shaw und Dehmel auf, um dies klar und offen auszusprechen; da sie aber Dichter sind und sich zum Drama hingezogen fühlen, wollen sie doch nicht auf das Drama verzichten. Sie wollen in ihrem Kampf gegen die tragischen Lebensideale nicht, wie Platon, das Drama vernichten, sie wollen es vielmehr erhöhen: in die lichten Höhen der vom blinden Schicksal freigewordenen Menschlichkeit hinaufheben; sie wollen es durch die Vernichtung des Tragischen erretten.

Maeterlinck hat hier am deutlichsten und schönsten gesprochen. Er sagt: Noch ist in der Tragödie die Weisheit nie aufgetreten; aber wenn ein Weiser sich auf die Treppen jener Hallen niedergelassen hätte, die Zeugen des blutig-blinden Wütens des Oedipus oder der Helden der Orestie geworden sind, so hätte er jedes grausige Schicksal mit seinem bloßen Da-Sein mutlos gemacht und hinweggescheucht. Bernard Shaws Komödien gestalten immer ein solches Erscheinen, am stärksten wohl in ‚Caesar und Cleopatra‘; doch gerade hier zeigt sich ganz klar das Vorläufige und Unkünstlerische dieser Anschauung. Sie meinen: es gäbe scheinbar tragische Lebenslagen — da aber tritt der neue Mensch, der untragische auf, und sein Erscheinen verwandelt die Farbe der Geschehnisse, kehrt, unvermittelt und wie ein Wunder, Richtung und Weg des Schicksals um. Im Leben wird es sich gewiß so verhalten; für die dramatische Form aber ist dieses plötzliche Umkippen der Situation nur eine rohe Lebensempirie. Wird sie, wie bei Shaw, unverarbeitet in die Dichtung übernommen, so macht sie aus dem tief entworfenen Schicksalsumschwung eine Pointe, etwas blos Witziges: die ins Tragische orientierten Mitspieler werden zu Narren, und gerade dadurch ist der Weise und sein Sieg über das Schicksal etwas Wohlfeiles und Wertloses geworden. Im Leben mag er eine wahrhaft tragische Schicksalslinie ins Untragische umbiegen: das Drama muß vom ersten Wort und von der ersten Gebärde an entweder tragisch oder untragisch sein. Die

Atmosphäre eines jeden Dramas ist im positiven wie im negativen Sinne das Lebenselement aller seiner Inhalte: etwas Tragisches kann nicht untragisch werden; ein tragischer Mensch würde in der Luft des Untragischen augenblicklich tot umfallen, wie ein Mensch im Wasser ersticken, wie ein Fisch im Trockenen verenden würde. Jener Weise des Maeterlinck wäre also, wenn er in der Orestie tatsächlich aufträte, ein Narr, ein platter Philister, geradeso wie tragisch angelegte Menschen etwa bei Shaw sich wie Wahnwitzige gebärden.

Es gibt aber dennoch eine untragische Bühnendichtung; nur ist sie keine Ueberwindung des Tragischen innerhalb seiner Späre, sondern seine Ergänzung. Das ganze Drama Indiens gehörte dieser Gattung an, der Ausgang des Griechischen näherte sich ihr sehr energisch, und die große Zeit der Spanier überschritt wohl selten ihre Grenzen; ihre interessanteste Gestaltung fand sie aber am Ende der Entwicklung Shakespeares und seiner Zeit. In der Periode des ‚Sturms', Beaumont-Fletchers und Fords, in der Zeit der ‚Romance'. Heute richtet sich wieder die Sehnsucht vieler der Besten diesem Ideale zu.

Es handelt sich um eine Annäherung des Dramas an das Märchen. Im Märchen geht alles gut aus — vorläufig ist für uns auch von dieser Form nur der notwendig untragische Ausgang gegeben — in der ‚Romance' (mit diesem Namen will ich hier das untragische Drama bezeichnen) wird das Schicksal überwunden. Das Märchen gibt eine dekorativ gewordene Metaphysik des goldenen Zeitalters: es ist aus dem Heiligsten, aus einer Sphäre, die hoch über Kunst und künstlerische Ausdrucksmöglichkeit liegt, herabgestiegen; es ist unheilig, weltlich geworden, um die Schönheit zu erreichen; es hat die tiefste (überkünstlerischste) Lebensgestaltung auf die Oberfläche gebracht und wurde so, eben weil seine Quellen die tiefsten sind, ganz zur Oberfläche. Das Märchen, als vollendete Form, ist par excellence antimetaphysisch, untief, rein dekorativ. Die Anknüpfung des Dramas an das Märchen bringt es — in einer bewußtern, philosophischern und weniger religiösen Weise — in das Metaphysische zurück: aus dem Tatbestand des Lebens wird hier eine neue Notwendigkeit, aus dem Märchenschicksal ein Schicksalserlebnis, aus den Märchenmächten werden Lebensschicksale, aus dem pflanzenhaften Ausgeliefertsein der Gestalten an äußere Mächte wird die resigniert überwindende, unüberwindliche Lebensgeste des Weisen. Im Märchen wird alles zur Fläche und Oberfläche: die Gestalten sind keine Menschen, blos dekorative Möglichkeiten zu marionettenhaften Gebärden. Durch die formelle Notwendigkeit des Dramas, abgerundete, nicht mehr flächenhafte Menschen zu gestalten, entsteht, beinahe als technische Folge, die ‚Vertiefung'; die räumliche Tiefe, das Schaffen einer dritten Dimension bedingen ein geistiges Tiefwerden. (Man denke etwa die Steigerung: ein orientalisches Märchen — ‚Perikles' — ‚Sturm'). Das

Märchen konnte eine schöne Oberfläche bleiben, weil seine Gestalten in den Geschehnissen nur figurierten, aber sie nicht erlebten; die ‚Romance‘ hingegen schafft Menschen, muß also eine Psychologie und Kosmologie haben. Das wichtigste Prinzip der Gestaltung ihrer Welt ist die fließende Grenze, die jedes Ich umgibt, die es von den andern und der Welt trennen sollte; die Psychologie der ‚Romance‘ spricht stets von der Durchbrechung des Ichs. Ob hier der Wiedergeburtsgedanke der Indier hineinspielt, ob jene seltsamen, zu Kobolde gewordenen Leidenschaften ihr Spiel treiben, wie es Shakespeare liebte, oder ob es noch andersgeartete Möglichkeiten gibt, kann hier nicht erörtert werden. Wichtig ist nur, daß die Menschen überall das statuarisch Feste und Insichgeschlossene der Tragödien-Menschen verloren haben, daß sichtbare und unsichtbare Leitungen ihre Inhalte ineinander und in die Welt, die sie umgibt, hinüberströmen lassen. Dies ist schon durch die Märchenhandlung gegeben: die Schicksalslinie des Märchens geht in so scharfen und unvermittelten Kurven, daß ihr Erleben in den handelnden Menschen selbst ein fließend gestaltetes Zentrum sprengen muß. Um also dennoch eine Einheit im Werk zu gewinnen, muß diese Unmöglichkeit, das Verschwimmen der Grenzen zum principium stilisationis werden. Hier trennt sich am schärfsten das Weltbild der ‚Romance‘ von dem Weltbild der Tragödie. Beide umspannen die ganze Welt und ziehen die Gottheit als oberste Instanz in ihren Kampf hinein. Doch bleibt der Gott der Tragödie rein transzendental. Nur Menschen und ihre Schicksale werden sichtbar; der Gott ist nur der letzte Grund aller Geschehnisse; die Welt der ‚Romance‘ ist eine pantheistische: Gottheit und Schicksal, Mensch und Natur ballen sich zu einer neuen, leuchtenden, fließenden Masse zusammen, in jedem Moment ist jedes Prinzip dieser Welt enthalten.

Dramatisch ist die verschiedene Auffassung und Gestaltung der Leidenschaften das Wichtigste. Ich will mich möglichst kurz fassen: die Leidenschaft des tragischen Menschen ist eine Flamme, die sein Leben verbrennt, auf daß seine Seele schlackenlos und geläutert in den Himmel seiner reinen Selbstheit fliege; die Leidenschaft der ‚Romance‘ ist etwas Dumpfes, sie ist eine Ueberschwemmung, die den Helden zu ertrinken droht. Die eine kommt also von innen, die andre von außen; das Sichbewähren des Helden ist hier eine Selbstenthüllung, dort nur die Gelegenheit eines Geprüftwerdens; hier will der Held sein Schicksal, dort ringt er es nieder, oder erliegt ihm; hier kämpft er mit dem Schicksal, dort gegen das Schicksal; hier kommt der Held durch die Leidenschaft zu sich, dort trotz der Leidenschaft; hier ist eine Steigerung, dort eine Spaltung des Ichs das psychologische Moment (man vergleiche blos Othello und Leontes). Dadurch ist hier eine größere Lebensnähe, als in der Tragödie, vorhanden, eine große Schönheit und eine große Gefahr für die ‚Romance‘. Die Tragödie rationalisierte die

Leidenschaften, gab ihnen den metaphysischen Sinn des einzigen Weges zur Selbstheit; in der ‚Romance' haben die Leidenschaften keine Bedeutung, die über sie selbst hinausweisen würde, sie müssen aus eigener Kraft oder durch göttliche Gnade zur Erlösung, zur rettenden Form gelangen. Das indische Drama und das katholische des Calderon ließen die Vorsehung unmittelbar in das Leben eingreifen und erreichten etwas in sich Vollendetes durch die Zurückführung des Dramas in die allegorische Form der Mysterienspiele. Shakespeare und das auf ihn folgende Drama hatten diesen theologischen Hintergrund bereits verloren, konnten aber im Menschen keine sich selbst erlösende Kraft finden; konnten also dieses Drama nicht zu einer absoluten Form erhöhen. Die einzige Möglichkeit, die sie fanden, ist die Gestalt des Weisen; diese Lösung ist aber nicht die einzige und auch nicht die höchste. Das untragische Drama ist eine demokratische Form; es schafft keine Kasten zwischen den Menschen wie die Tragödie; seine reinste Lösung müßte also eine Gestaltung sein, die in dem allen gemeinsamen Wesen des Menschen, ohne Helden, doch auch ohne Weisen, den Weg zur Vollendung des Lebens, zur vollendeten Form finden würde. Diese Aufgabe — das Mysterium ohne Theologie sozusagen — ist aber bis jetzt immer noch Problem und Aufgabe geblieben.

Alfred Capus / von René Schickele

1

Solange Capus schreibt, beklagt er sich, daß man ihn einen „heitern Autor", einen Humoristen, einen sanften Ironiker nennt, der das Leben so schön findet, daß sich die schwärzeste Tinte am Ende seiner Feder rosa färbt. Seine Klage schwoll zum Schrei der Empörung vor der Erstaufführung des ‚Abenteurers'. Die Journalisten, die ihm die bittern Interviews abnahmen, besannen sich alles Ernstes, ob Capus nicht vielleicht doch ein Geistesverwandter Pascals sei und mit einem richtigen Abgrund neben sich durchs Leben gehe. Erinnern nicht manche Dramen von Capus — Les maris de Léontine, La bourse ou la vie — an die ‚Parisienne' des großen bösen Henri Becque oder gar an die nachgelassenen (fragmentarischen) ‚Polichinelles', an denen ein Meisterwerk verloren ging — ein Meisterwerk, das Capus vielleicht schreiben wollte? Sie erinnern daran: aber wo mich, bei Becque, der tragische Zorn bewegt, lache ich mich, bei Capus, krumm und schief. Und es handelt sich nicht nur um eine Verschiedenheit des Temperaments. Neben Becque wirkt Capus, dessen Theatersprache man nachrühmt, daß sie geschrieben, das heißt: gepflegt und überlegt sei, wie ein eitler Schmierer. Gut, er hat, als er seine Lustspiele schrieb, Erfolg haben wollen, er hat Erfolg gehabt. Aber hätte er

selbst aufhören wollen, Erfolg zu haben, es wäre ihm nicht gelungen. Sein Talent besteht darin, Dramen zu schreiben, die Erfolg haben. Versucht er, dagegen anzugehen, dann verläßt ihn sofort Begabung, Laune, Erfahrung, und er wird so mittelmäßig, daß er es selbst, bis zur Ohnmacht, fühlt. Um überhaupt fortfahren zu können, muß er die Feder wieder laufen lassen, wie sie läuft. Nicht nur des Publikums wegen sorgt er immer und überall für einen heitern Ausgang. Das hartnäckig wiederholte Finale: „Freut Euch des Lebens —" mag noch so banal sein. Ein tragischer Abschluß gelänge ihm noch weniger, und eine mißlungene Ernsthaftigkeit ist peinlicher als die dümmste Versöhnlichkeit. Es ist sein besonderer Glücksfall, daß seine Begabung die Summe der Bedingungen für einen großen Publikumserfolg darstellt. Im übrigen mag er Recht haben, wenn er sich gegen den Vorwurf verwahrt, daß er ein Optimist sei. Wahrscheinlich ist er von Natur tief melancholisch, oder, wie er selbst sagt: „ein Realist, ja, ein Pessimist!" Nur zwingt ihn seine literarische Begabung, vom argen, vernichtenden Leben nur das Beste zu sagen. Wenn dem nicht so wäre, hätte er seine vier Romane anders geschrieben. Denn die Romane, die schrieb er für die Ehre! Stolz ist Capus nur auf seine Romane. Um sein Geheimnis, sein ‚Innerstes' zu kennen, habe ich sie gelesen. Sie sind ein ‚Theater' in Romanform, aber schlechter. Ihr Stil scheint eher ungepflegt: sehr ungefährlich und gar nicht mehr geschrieben. Stolz ist Capus auch auf den ‚Abenteurer'. Denn wenn dieses Drama auch versöhnlich ausgeht, so bewegt es sich doch streckenweise in tiefster Ernsthaftigkeit und streift sogar die Tragödie. Es ist schuld, daß ich die ‚Veine' des Capus, sein ‚Schwein' als unmoralisch, will sagen: dumm, und seinen göttlichen Leichtsinn als die Perversität eines Strebers empfinde.

2

Es ist eine abgemachte Sache bei Capus, daß seine lustigen Helden als respektable Steuerzahler und Stützen der Ordnung sowie der sie verbürgenden guten Sitte, im Glanz sicherer Rentenbezüge und einer gutgesinnten Weltanschauung enden. Es ist fernerhin ausgemacht, daß die vorhergegangene Bohème ausschließlich der Versuch war, sich auf leichte Art in den geheiligten Wohlstand zu erheben; daß nicht etwa lächerlicher Weise geträumt und um Ideen gekämpft oder gar gelitten wurde — lauter Dinge, die der Verdauung schaden und wenig einbringen — sondern daß die enfants terribles der nationalen Angelfischer und Villenbesitzer grad und deutlich auf das ihren Vätern und besser geratenen Brüdern gemeinsame Ziel losgingen: koste es, was es wolle, Geld zu machen; daß ihre Geld abknöpfende Jobberbohème und Börsenromantik, deren bessere Abart auf den äußeren Boulevards lebt, niemand — man beachte wohl: niemand Schaden zufügt. Wer Geld abgenommen bekommt, hat dessen zuviel und gibt es obendrein mit Vergnügen. Ja, er erhält es sogar zurück!

Nehmen wir das Schlimmste an. Ein junger Mann fällt durch die Zulassungsprüfung zur Ecole normale. Er verpraßt das väterliche Erbe, Er macht Schulden, dreißigtausend Franks Schulden, die sein Onkel bezahlen muß. Und das ‚Schwein' kommt und kommt nicht (was schon recht unwahrscheinlich ist), so daß er den tollen Plan faßt, es in Afrika zu suchen. Und der Arme findet es auch dort nicht gebraten vor, wie es doch bisher allen und sogar in der Heimat vor die Füße fiel. Nehmen wir das Schlimmste an. Was wird er tun? Er wird arbeiten! Er wird sein Glück machen! Der Vorhang hebt sich, und der ‚Abenteurer' Etienne Ranson kommt aus Afrika zurück. Der Onkel, Herr Fabrikbesitzer Guéroy, ist entsetzt. Aber er irrt sich. Der Abenteurer greift in die Tasche und überreicht ihm ein Paket Banknoten, vierzigtausend und einige Francs, Schulden, Zinsen und Zinseszinsen. Der Onkel ist stark beruhigt; der Junge hat Geld. Nachdem das Geld eingesackt ist, bleibt nur noch die Frage der Moral. Wie hat Etienne das Geld erworben? Als der Onkel hört, daß Etienne, nach Zahlung der Schulden, noch immer viel Geld übrig behält, stellt er die Frage von Mensch zu Mensch: Wie erwirbt man in Afrika Geld? Durch Massaker der Eingeborenen, vermutet Herr Guéroy. Etienne könnte antworten: „Sag einmal, Hand aufs Herz, was kümmern dich die Schwarzen?" Aber er schwört, daß er nie, nie eine schlechte Handlung begangen hat, daß sein Vermögen erarbeitet ist, unter Gefahren und schrecklichen Entbehrungen — wobei die Augen des Herrn Guéroy immer größer werden und sein Mißtrauen sich langsam in Bewunderung verwandelt. Es kommt der Augenblick, wo er Etienne auf die Schulter schlägt und mannhaft beschließt, ihn wieder in die Familie aufzunehmen. Auf seinen Ruf erscheint sie, die Familie: der junge Guéroy, Jacques, der zu Hause blieb, die Ecole normale absolvierte, glänzende Studien machte und jetzt die Fabrik leitet; dessen Gattin: Marthe, eine herzhafte, liebe Frau, die den Abenteurer freundlich aufnimmt; und endlich die Cousine Geneviève. Als Etienne sie zum letzten Mal sah, war sie noch ein Kind. Er „findet sie als schön erblühte Frau wieder". Und sie ist ebenso herzlich zu ihm wie früher. Der Familienanschluß wäre konfliktlos vollzogen, wenn nicht die Zeitungen über einen Kolonialskandal berichteten, den, wie Herr Guéroy sich plötzlich durch einen Blick auf die Zeitung überzeugt, Etienne angerichtet haben soll. Das Ministerium wackelt, die Opposition hat einen Vorwand gefunden, die Machthaber zu stürzen: daher der Heidenlärm. Entsprechende Aufregung in der Familie Guéroy. Etienne erklärt den Fall. Er und Leute sind eines schönen Tages von Eingeborenen überfallen worden. Er versuchte erst, sie mit Güte zu beschwichtigen. Aber als ein großer Neger seine Lanze gegen die weiße Frau eines Inspektors schwang, warf Etienne sich dazwischen, knallten die Revolver seiner Leute. Es gab Tote und Verwundete. Der schwarze König, der immer gern

chikaniert, beschwerte sich bei der Regierung, die Konkurrenz griff den Fall auf, um Etienne zu verdrängen und sich auf seinen Platz zu setzen. Er ging freiwillig, weil er das Klima satt hatte. Ueber seinem linken Auge trägt er ein Andenken an den Lanzenstoß des großen Negers. Wer könnte an der Wahrhaftigkeit seiner Darstellung zweifeln? Die parlamentarische Opposition, die das Kabinett stürzen will! Gut, so wird Etienne nach Paris fahren und die nötigen Aufklärungen geben. In diesem ersten Akt erfährt man noch, daß Marthe befürchtet, ihr Mann könnte schlechte Geschäfte machen, und tatsächlich scheint Jacques nicht sehr zuversichtlich. Man sieht Geneviève einem jungen Abgeordneten, weil er hübsch ist, ihr Jawort geben. Unter den Freunden der Familie bemerkt man eine Baronin, der ihr Gatte irgendwie abhanden gekommen ist, mit ihrer hübschen ‚pikanten' Tochter. Die Baronin soll die Geliebte eines früheren Ministers sein, der morgen wieder Minister werden kann. Ihre Tochter, die naive, zügellose Lucienne, hat sich in den jungen Abgeordneten verliebt. Sie will ihn heiraten! Aber unterdessen ist er mit Geneviève verlobt, die wieder von Etienne geliebt wird ... Der erste Akt ist zu Ende.

Etienne hat vierzehn Tage in Untersuchungshaft gesessen, das Kabinett fiel. Darnach erhielt Etienne die Freiheit wieder und wurde der „gefeierte Mann des Tages". Der junge Guéroy hat sich ganz verspekuliert und steht vor dem Krach. Wer soll dem braven Sohn helfen, der die glänzenden Studien gemacht hat und zu Hause geblieben ist? Der Abenteurer. Aber ist er nicht für diese Familie immer der Fremde gewesen? Soll er jetzt plötzlich seine eigene Existenz aufs Spiel setzen, um Menschen zu helfen, mit denen er nichts gemein hat? „Solche Opfer bringt nur die Liebe." Er will es für die Liebe bringen. Er will Geneviève heiraten und die herabgekommene Fabrik übernehmen. Er will alles geben, sein Vermögen, seine Kraft, die letzte Regung seiner Energie — wenn er eines Tages Geneviève heiraten kann. Als er erfährt, daß er zu spät kommt, geht er, mit einem heisern „Nein!". Aber an der Tür bleibt er stehen. Denn da schleicht, totenblaß und erbärmlich, Jacques vorbei. Seine Frau und Geneviève wissen von seiner Absicht, sich zu erschießen. Jetzt, jetzt wird er es tun. Das ist zu schrecklich, wie die Frauen sich an den Unglücklichen hängen und der sich ihrer zu entledigen sucht. Der Abenteurer tritt vor und rettet! Im letzten Akt, einem kurzen, flüchtig gearbeiteten Epilog, ist er Herr über die Fabrik. Er befiehlt. Geneviève bekennt ihm, daß sie ihn liebt. Sie will nichts mehr vom andern wissen. Und der ist halt ein Abgeordneter, der strebt, mit der Regierung, mit jeder Regierung. Er weiß, daß Etienne ihn nicht schätzt. Er protestiert gegen dessen Eintritt in die Fabrik, gegen die Aufnahme eines Mannes, der ihn in diesem seinen Wahlkreis unmöglich machen kann. Er stellt Bedingungen, um so frecher, als Lucienne, die naive zügellose Tochter der

Baronin (deren Geliebter wieder Minister geworden ist) mit Repressalien gedroht hat, wenn er sie nicht heiratet. Der alte Guéroy setzt ihn an die Luft. Er wird Lucienne heiraten. Der Minister wird ihm einen andern Wahlkreis verschaffen. Schluß. Man geht, in vergnügter Stimmung, soupieren.

3

Den ‚Abenteurer' hat Capus geschrieben, um, beim Souper, ausrufen zu können: „Der eine schlägt Purzelbäume, der andre liebt es, in Reih und Glied zu gehn. Beide werden folgen, wenn die Pflicht ruft. Manchmal taugt der, der Purzelbäume schlug, mehr, als der andre: Ihr habt es gesehn. Ich habe, um Euch zu überzeugen, das Schlimmste angenommen, nämlich, daß ein Junge zehn Jahre arbeiten, richtig arbeiten muß, um Millionär zu werden. Aber alle meine Helden hätten das getan, wenn sie nicht schon vorher vom Glück überrascht worden wären . . ." Und er ist überzeugt, endlich faustdick bewiesen zu haben, was er seit Jahren allen, die hören konnten, in die Ohren schrie: „Ich schreibe in meiner Art die Comédie humaine, ich schreibe die Geschichte meiner Zeit!" Vielleicht schreibt er sie wirklich, wenigstens soweit sein Talent, erfolgreiche Heiterkeiten zu erfinden, es zuläßt. Er kennt keine Armen. Es gibt keine Leidenden. Niemand in dieser Welt hat je menschlich in ein menschlich Gesicht geblickt. Seine Diebe haben es nicht nötig, zu stehlen, und das ist ihre Entschuldigung. Keiner seiner Abenteurer wäre fähig, schlecht und böse zu werden und aufzubegehren, deshalb gehört ihnen eine schwärmerische Nachsicht. Keiner macht Ernst — wie es seiner eigenen Armut in teurer' entsetzlich angestrengt, leidenschaftlich und sogar tiefsinnig zu Herz und Hirn versagt ist, Ernst zu machen. Er hat sich beim ‚Abensein. Er konnte nicht hindern, daß ihm einige Komik entfuhr, die den ‚Abenteurer' vor der nahen Gefahr rettete, kaum gesehen, in tiefer Gleichgültigkeit begraben zu werden.

Alles um Liebe / von Lion Feuchtwanger

Das gar nicht unkultivierte Publikum unsers Residenztheaters war nach der prachtvollen Vorstellung von ‚Caesar und Cleopatra' (von der hier noch zu reden sein wird) sehr gebefreudig zu Eulenberg gekommen, „froh auf die neue Spende wartend", wie des Dichters Prolog es verlangt. Doch da man das Theater verließ, war überall Verstimmung und Empörung. Gewiß, es sind in dieser Komödie viele schöne, liebenswerte Bilder und Worte, bei denen man gern einen Augenblick verweilt: aber das ist dieses Mal auch wirklich alles, was sich zu Eulenbergs Gunsten sagen läßt. Das geistige Band fehlt. Kaum glaubt man, ein Ideechen gefaßt zu haben, so zer-

flattert es. „Namen und Schatten" gab Eulenberg seinen Menschen: aber daß er glaubt, ihnen auch „Gesichter" gegeben, sie „erlöst" zu haben, ist Irrtum. Es ist nirgends eine Spur von Gestaltung, kein innerer Zwang, nur der Hauch des Dichters weht diese Marionetten bald hierhin, bald dorthin zu regellos wirrem Spiel. Nicht blos einer dieser Menschen, wie ihr Schöpfer glaubt — alle stehen sie auf den Stufen des Irrenhauses; überall ist Tollheit und nirgends Methode.

Ganz selten nur dämmert nebelhaft über dem Gewirr die Grundidee, die dem Dichter vorgeschwebt haben mag, als er diese Komödie konzipierte: eine sinfonia erotica zu schaffen, voll von mailich dummen und tiefen Süchten und Trieben. Da ist ein junger Seladon, der seiner ersten Frau letzte Treue geschworen und nun, eine männliche Witwe von Ephesus, an ihrem Grab um eine andre buhlt und von dieser zu ihrer Schwester taumelt, um sie schließlich, nach kindischem Gaukelspiel von seiner Melancholie genesen, heimzuführen. Und da ist ein andrer, der von seiner Frau weg zu fremder Liebe eilt, sein Weib aber durch tollste Eifersucht und albern dreiste Liebesproben schier zu Tode quält. Und da ist die Frau, deren tiefe und heilige Liebe ihm dies alles vergibt. Und da eine andre, die, würd' ihr Mann ihr untreu, sich an die Straße stellen wollte, ganz nackt, dem Pöbel sich anzubieten. Dann ist ein vertierter Kerl da, ein schmutziger Faun — man denkt an den alten Huhn der Pippa und an Hofmannsthals Ochs von Lerchenau — der sich in trüber, dumpfer Geilheit auf die Begehrte stürzt; dann ein Tartüff, der heimlich unzüchtige Bücher liest, und schließlich ein alter rätselhafter Kauz, der dem allem halb beteiligt zuschaut, um sich schließlich ohne Haß vor der vanitas der Welt zu verschließen. Alle diese Figuren, die immer nur zu Trägern ihres Triebs, nie zu Menschen gestaltet sind, werden nun in wahnsinnigem Wirbel herumgedreht, und so glaubt der Dichter offenbar alle Albernheiten und Tiefen, jede Süße und jedes Grauen des Eros, der die Besessenen in grundloser Zweideutigkeit bald zu Göttern, bald zu Tieren macht, zu einem maijung berauschenden, vom Zephyr zum Orkan wachsenden Melos zu mischen.

Aber die Mischung ist recht schlecht geraten; man braucht kein Kenner zu sein, ein derber Geschmack genügt, um der Maibowle, die Eulenberg kredenzt, anzumerken, woher die einzelnen Zutaten stammen, und zum Schluß bleibt ein peinlicher Katzenjammer. Shakespeare und Cervantes, Stürmer und Dränger, Grabbe und Immermann werden unorganisch zusammengeschweißt; primitive Possenmittel sollen den Trank würzen, und zum schlechten Ende merkt man tief verstimmt, daß der Dichter selber nicht recht wußte, ob er seine Personen ernst oder komisch nehmen sollte, daß nicht des Dichters Ueberlegenheit, sondern seine Ohnmacht diese Menschen und ihr launisches Erleben so zweideutig macht. So wirkt auch Eulenbergs Sprache, da sie aus dem Mund willkürlicher Gestalten, willkürlich den Stil wechselnd, erklingt, nicht als

erlesen romantische Melodie, sondern als literarischer, ziellos eklektischer Euphuismus.

Hermann Bahr erzählt in einem gescheiten Roman, wie ein Glücklicher, der im Unglück ein gelungenes Drama hatte schaffen können, jetzt, da er sein Glück zu einem Drama gestalten will, an dem Versuch elend scheitert. Vielleicht ist es Eulenberg ähnlich gegangen. Vielleicht schuf er aus übervollem Gefühl heraus — nach dem stammelnden Prolog möchte man es fast vermuten — und aus solchem Gefühl kann ein wunderschönes Gedicht, aber nie eine bühnengerechte Komödie geboren werden. Manchmal zeugen seine Bilder von zartestem Erleben; manchmal bluten seine Worte: aber die Realität der Bühne tötet alle heimlichen Reize. Daß etwa jemand mit Weihrauch und Litanei vor dem Bild der toten Geliebten seufzt, liest sich gut in einem empfindsamen Roman des achtzehnten Jahrhunderts: aber auf der Bühne wirkt es weder zart noch humoristisch, sondern schlechthin albern. Und es ist fast eine Blasphemie, wenn ein aus lauter derartig unausgegorenen Tränken gemischtes Gebräu eine Goethesche Etikette trägt.

Kilians Inszenierung gab viel, wenn auch manches zu wünschen übrig blieb. Graumann steht viel zu fest und steif mit beiden Beinen auf dem Boden, als daß man ihm Lucians phantastische Unrast hätte glauben können. Frau Swobodas Lenore hatte manchen sonntäglichen Moment schöner Beseeltheit, war aber auch viel zu körperhaft, zu erdgebunden. Durchaus fehl am Ort schien mir Stettner als Förster Jobst. Statt eines wuchtig einhertappenden, dumpf triebhaften Untiers gab er einen krötenhaft giftigen Gnom. Emanuel von Treuchtlingen, die Gestalt, auf die der Dichter am meisten Liebe verwandt hat, ist wohl als ein aus Tragik und Humor tief menschlich zusammengesetzter, phantastischer Sinnierer gedacht: Basil gab ihm statt der freilich nicht sehr tragfähigen Dichterflügel derbe Theaterbeine und machte, der Bühnenwirkung wahrscheinlich zur Förderung, aus dem etwas transzendentalen Don Quixote einen höchst irdischen Sancho Pansa. Ganz wurde, was der Dichter wollte, nur von Bernhard von Jacobi als Adrian und der Terwin als Delphine erreicht. Ein quid divinum war um diese überzarten, vom leisesten Windhauch bis in die letzten Tiefen der Seele bewegten Liebesleute und trug sie über die gefährlichen Risse und Abgründe ihrer Rollen hinweg wie jenes Liebespaar in Dantes ewigem Sang, den Eulenbergs Komödie kraftlos nachstammelt:

Quali colombe dal disio chiamate
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate.

Die wiener Theaterkritik / von Oscar Maurus Fontana

Kritik der Kritik — laßt die Bürger und Lesezirkelabonnenten nur lächeln —: wir brauchen sie. Uns tut sie not, wie dem Theater die Kritik, wenn man Theaterkritik nicht als einen Automaten nimmt. Der aussagt, wie es gestern war. Dieser Fünfkreuzer-Automat heißt aber Theaterreportage und nicht Theaterkritik. Die könnte man schon eher zu jenen Geistern zählen, die das Böse wollen und das Gute schaffen. Ein verneinender Geist, aber auch ein „Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar". Kritik ist immer Sehnsucht, und der Schrei: „Mehr Licht!" ist immer der Schrei eines Kritikers (nie der eines Forschers) gewesen, dem das Licht eines Kunstwerks nicht genügte. Wenn der Kritiker singen darf: Das ist die Vollkommenheit, dann ist er schon kein Kritiker mehr, sondern bereits Sänger, Dichter geworden. Es ist der Schwanengesang der Kritik. In einem höchsten Sinne ist Kritik Sehnsucht. Und Kritik der Kritik der Wächter im Sehnsuchtsgarten. Daraus läßt sich keine Wochenschrift, nicht einmal eine Zweimonatsschrift und am Ende vielleicht auch kein Jahrbuch machen; aber dennoch ist es Sache jedes wahrhaften Kritikers, von Zeit zu Zeit zu untersuchen, wie sehr Sehnsüchtige die Kritiker noch sind. Denn Sehnsucht gegen Zeilenhonorar, Sehnsucht als Nachtarbeit, wenn „alles aus ist", solche Sehnsucht droht immer, müde, alt, fett und linkisch zu werden — auch bei den Besten (man lese nach, was Theodor Fontane in einem Briefe an die Schauspielerin Conrad, nachher Frau Schlenther, über Nachtkritik schreibt). Ein Karpfenteich. Aber auch in dem bleibt Sehnsucht nicht am Grunde des Teiches, aus ihm selbst zeugt sie den Hecht, den Sehnsüchtigen zur zweiten Potenz, den Kritiker der Kritik.

Und Kritik der Kritik auch darum, weil jede Kritik den schaffenden Genius hat, den sie verdient. Ich für meine Person, ich denke, der Satz: Jede Stadt hat das Theater, das sie verdient, ist lange nicht so richtig und so wahr wie der Satz: Jede Theaterkritik hat das Theater, das sie verdient. Und wenn die wiener Theater heute allen Grund zu Klage und Anklage geben, so sind die wiener Theaterkritiker die Mitschuldigen. Es ist kein Zufall, daß Berlin mit den bessern Theatern auch die bessern Kritiker hat, es ist Notwendigkeit. Die wiener Theaterkritiker — an Alter, Stil, Temperament und Auffassungsgabe so verschieden — können keinen Satz bauen, ohne ein Wortspiel, einen Witz als Ornament draufzukleben, draufzukleistern. Je mehr Arabesken, desto wohler wird ihnen, je weniger Zweck, desto schöner werden die Verschlingungen. Das Witzeln und Geistreicheln war ja immer ein Fehler unsrer Stadt, unsrer Menschen. Heute ist

es eine Sintflut und namentlich in der Theaterkritik; da gibt es keinen Baum, auf den man sich retten könnte. Wer die bessern Witze macht, ist der bessere Kritiker. Der Abonnent soll beim Morgenkaffee die Welt rosig finden und vergnügt schmunzeln. Und bald wird es soweit kommen, daß kein wiener Friseur mehr die Fliegenden oder die Meggendorfer kauft und auflegt, denn wozu: er hat ja Zeitungen mit Theaterkritiken.

Wer heute in Wien eine ernste Theaterkritik (man verwechsle aber nicht Ernst mit schulmeisterlichem Brillentragen) schreibt, der hat Grund, furchtsam und schüchtern zu sein. Die Musik des Ringelspiels übertönt seine Sinne. Und dabei: es wäre ja schließlich nicht so schlimm, wenn diese Theaterkritiker ihre Sache heiter sagten. Wir hätten so eine Spezialität, die zwar nicht nach jedermanns Geschmack wäre, dennoch immerhin eine Spezialität. Aber es ist schlimm, ärgerlich und aufreizend, daß alle diese Kritiker bis auf einen, dessen Witz persönlich und vielsagend ist, nur heiter tun, grundlos und zwecklos. So wie Swift meint: „Witz ohne Wissen ist eine Art Rahm, der über Nacht nach oben steigt und sich von geschickter Hand gar bald zu Schaum schlagen läßt; ist er aber einmal abgeschäumt, so wird, was darunter zutage tritt, für nicht mehr taugen, als daß man es den Schweinen vorwirft." Unwissende Witzige — das sind die meisten unsrer heutigen wiener Theaterkritiker.

Es gibt von den andern (zusammen mit jenem wissend Witzigen) zwei, drei, die man gerne und willig liest; denen man ihre Sehnsucht anmerkt. Aber sie sind wie erste Geigen, denen der Kapellmeister fehlt. Keine Führernatur, kein Mann, kein Held ist unter ihnen, ist über ihnen. Das Ensemble der wiener Theaterkritik besteht aus lauter Bonvivants, jugendlichen Gesangskomikern und Väterspielern. Und viel, viel Chor, Hochrufer und Pfuischreier. Aber der Held fehlt, der Matkowsky, das Temperament. Die heute maßgebenden (den Künstlern, nicht dem Publikum maßgebenden) wiener Theaterkritiker muten nur wie Adjutanten oder Statthalter dieses Herrschers an. Bahr war es eine Zeitlang, und es ist eine schmerzliche Freude, in seinen gesammelten Kritiken zu lesen. In welchem wiener Theaterkritiker lebt heute dieses willige Erkennen, dieser Ernst! Wer legt noch Zusammenhänge klar, wem ist noch eine Dichtung oder ein Drama Bekenntnis einer schaffenden, ringenden Seele! Man wird mir sagen, Bahr habe öfters mehr in eine Dichtung hineingelesen, als in ihr war, habe in ein Drama mehr hineingedichtet, als in ihm war. Zugegeben, zugegeben, aber manchmal mehr zu lesen ist besser, als niemals zu lesen, manchmal hineinzudichten ist besser, als überhaupt nicht nachzudichten (und das muß ja jeder Kritiker bei einer Dichtung).

Ja, uns fehlt ein Führer, ein Mann. Wir sind es satt, in Kri-

tiken konversieren zu hören. Wetter und Donner über uns! Dann mag vielleicht die Wiedergeburt des wiener Theaters glücken. So nicht, wo Kritiken die Gebärde des Lebemanns, des Viveurs, des Blageurs zeigen. Geaichte Kritiker, die beim Schreiben blasiert gähnen, junge Menschen, die sich beim Schreiben einen Kaiserbart umhängen — so wird Wien immer weniger Theaterstadt. Ihr wünsche ich einen, der Gift und Galle speit — aus Sehnsucht und nicht aus Besserwissen.

Im Stadtpark / von Peter Altenberg

Als Kinder saßen wir Abend für Abend mit unsern geliebten Eltern im Stadtpark, im Kursalon. Wir bekamen Eis und Hohlhippen und hatten keinerlei Sorgen. Der Vater geht nun seit Jahren nicht aus seinem bequemen Zimmer mehr heraus und die Mutter nicht aus dem bequemen Totenschrein. Ich, glatzköpfig und sorgenvoll, komme nun in den Stadtpark, Kursalon, auf die Terrasse, an denselben Tisch, an welchem wir einst sorgenlos mit den geliebten Eltern saßen. Ich bestelle dasselbe Eis, Himbeerschokolade, wie als Kind, mit recht vielen und knisternden, also frischen Hohlhippen. Vor mir die Gartenbeete wie einst, ein bischen bunter, origineller. Ich sehe Eltern mit ihren Kindern. Sie zanken und schelten. Unsre Eltern zankten und schalten nie, nie. Vielleicht war es schlecht, daß sie es nie taten, aber sie hatten Achtung vor ihren eigenen Erzeugnissen, und Zuversicht! Wir haben sie enttäuscht; aber sie haben es hingenommen als Schicksal und Verhängnis. Wir haben ihre Tränen, die sie um uns weinten, nie gespürt — — —. Nun sitze ich, Glatzköpfiger, Sorgenvoller, wieder im Stadtpark, im Kursalon, auf der Terrasse, an demselben Tisch wie einst mit den geliebten Eltern, esse dieselbe Portion Himbeerschokolade wie einst, mit vielen knisternden, also frischen Hohlhippen — — —. Die Gartenbeete, auf die ich herabblicke, sind ein wenig bunter, origineller. Aber sonst hat sich nichts verändert, in den Zeiten vom dummen Kind zum müden Mann! Ich sehe Eltern, die ihre Kinder im Park schelten; unsre Eltern schalten uns nie; sie erhofften es, daß wir sie einst belohnen würden für ihre Güte; aber wir taten es nicht. Wir hatten eine schöne Kinderzeit; so tauchen wir denn hinab in Erinnerungen, da wir vom seienden Tage nicht leben können. Wir hatten allzu sanftmütige, hoffnungsfreudige, schicksalergebene Eltern. Es war ein Fluch und ein Segen! Man kann nun an Zeiten zurückdenken, die paradiesisch waren — —. Nicht jeder, der vor sich das Dunkel sieht, kann liebevollen Herzens der lichten Zeiten dankbar sich erinnern — — —.

Rundschau

Eysoldt und Durieux

Da Rezitationskunst in einem höhern Sinne Sprechkunst ist, versprachen die beiden Abende der letzten Woche, an denen Gertrud Eysoldt und Tilla Durieux vorlesen wollten, Feste zu werden. Welche Frauenstimmen des deutschen Theaters hätten auch für die Menschen modernen Blutes einen reizvollern Klang? Fördert schon die ungeschminkte Nähe eines tätigen Schauspielers die Erkenntnis seiner Individualität, so kommt hinzu, daß die Rezitation, so wenig auch ein Mißerfolg entwertende Rückschlüsse erlaubt, doch in mancher Hinsicht als Gegenprobe gelten darf, die dem schauspielerischen Ruhm das letzte Siegel der Wahrheit aufdrückt. Die Erfolge der beiden Künstlerinnen waren ungleich. Die Durieux enttäuschte mich, die Eysoldt entzückte mich. Allerdings mußte die Durieux die undurieuseste Lyrik von George sprechen, die sie natürlich nicht nachempfinden konnte. Als Sprecherin von Schiller, Heine, Verlaine oder Wilde hätte sie sich gewiß so viel freier entfaltet, wie in der Wiedergabe von Goethe und Liliencron gegenüber George und Heinrich Mann. Die Eysoldt dagegen, Gast der Freien Literarischen Gesellschaft, las Dichtungen von Calé und Rilke, die Rhythmen einer Eysoldtschen Natur sprachlich fortzusetzen scheinen. Subtrahieren wir bei der Durieux die innere Ungunst von der äußern Wirksamkeit, so bleibt doch nur eine mittelmäßige Rezitatorin übrig, die den Ehrgeiz, aber nicht das Talent für stilreine Wirkungen auf diesem Gebiete mitbrachte. Ihrem Vortrag fehlte vor allem die spezifische Atmosphäre der einzelnen Gedichte und die Fähigkeit, einen Grundton anzuschlagen. Selten konnte sie den sinnlichen Gehalt eines Wortes visuell machen. Ueberraschend war nur die derbe Herzhaftigkeit ihres Humors, der nach aktivern Lustspielrollen verlangt. Die Eysoldt stellte dagegen eine musikalische Einheit zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Gedicht her, ahmte Rilkes lyrische Geste durch leichte Bewegungen nach und hauchte die dichterische Atmosphäre um das gesprochene Gebilde. Rilkes ‚Blinde‘ und ‚Das Carussell‘ sind nicht vollendeter denkbar.

Die Persönlichkeiten der Künstlerinnen kamen schon in ihrem Auftreten zur Geltung. Der Beruf der Eysoldt ist, sich zu vervollkommnen, ohne sich zu verlassen, die Sehnsucht der Durieux, über sich, über das Eysoldtische ihres Wesens hinauszuwachsen. Die Eysoldt sprang mit allem Prunk moderner Turbanherrlichkeit auf das Podium, während sich die Durieux mit dem Raffinement der Schlichtheit alles Schmuckes entäußert hatte. Aber während man nun von der Eysoldt den Eindruck des Ganzen und doch nicht Ueberladenen empfing, sah die Durieux aus, als wäre sie nicht fertig angezogen oder hätte vergessen, sich etwas ins Haar zu stecken.

So verschieden die Künstlerinnen geworden sind, so viel Gemeinsames bindet sie. Beide

haben den leichten Reiz des Exotischen, den der moderne Kunstgenießer schätzt, wie der Gourmet den Fäulnisgeschmack des Wildprets. Bei der Eysoldt ist das Fremdartige etwas unbestimmt Apartes, bei der Durieux ist es ein mongolisch-nubischer Einschlag in den Gesichtszügen. Die Eysoldt ist das Originalgenie und der vollkommenste Ausdruck eines bestimmten Zeitgefühls: sie ist ihre eigene Idee. Daß ihr Aussehen typisch ist, beweisen ihre Doppelgängerinnen, daß ihr Wesen vollendet, ihre Nachahmerinnen. Wenn auch die A-Menschen (Alpha privativum) der Schauspielschule sie bewußt imitieren, so bleibt doch die unnachahmbare Aehnlichkeit des Aeußeren als ganz bewußte Absicht der sich in ihrer Mannigfaltigkeit wiederholenden Natur oft genug bestehen. Eine dieser Doppelgängerinnen war die Durieux, bestimmt, den Eysoldtschen Typ aufzulösen, zu erweitern oder fortzusetzen. Dazu gehörte ein metaphysischer Ehrgeiz, ein inbrünstiger Wille nach Wirkung, der, wenn er nicht, wie er droht, primadonnenhaft ausschlägt, sich steigernde Möglichkeiten erschließen wird. Heute wächst die Durieux bereits so viel über das Eysoldttum hinaus, daß sich der Gradunterschied in einen Artunterschied zu wandeln beginnt. Wie weit das gehen kann, weiß niemand. Im Eysoldtischen steckt etwas Unfruchtbares. Unfruchtbar ist eine Natur, die nur bestimmter, gewandter um ihren zentralen Punkt rotieren, aber nicht den Durchmesser ihres Wirkungskreises verlängern kann. Daher droht der Eysoldt Manier, der Durieux Verdünnung ihres Wesens. Einmal wird die Durieux zu einem Punkte kommen, an dem alles Eysoldtische abfallen muß, will sie zur letzten Reinheit gelangen. Ich fürchte aber, daß sie es immer behalten und nur mehr und mehr verdünnen wird. Denn dem Eysoldtischen sind Grenzen gesetzt. So anders es sich aber auch in der Kunst der Durieux äußert — ihre Intensität des Sprechens, die eindringliche Sinnlichkeit ihrer Gebärden, die zeichnerische Wirkung ihrer Stellungen, die melodische Gebrochenheit der Stimme sind Eysoldtische Merkmale. Die Durieux ist noch immer eine andre, eine effeminierte Eysoldt, aber gerade dieses Effeminierte weist über die Eysoldt hinaus, da eine Eysoldt als Schauspielerin nicht effeminiert zu sein hat.

Die Eysoldt wirkt physiologisch vergeistigt, die Durieux vermenschlicht animalisch. Manchmal hat die Stimme der Durieux jenen rauhen Altcharakter, bei dessen Klang Nietzsche glauben wollte, „daß es irgendwo in der Welt Frauen mit hohen, heldenhaften, königlichen Seelen geben könnte, fähig und bereit zu grandiosen Entgegnungen, Entschliessungen und Aufopferungen.“ Dieses höchste Gefühl erweckt eine Durieuxsche Gestalt in uns, selbst eine so untragische wie die Jennifer. Indem sich das Animalische ihrer Natur mit dem Bestimmten, Kräftigen, Herzhaften des modernen Weibes durchsetzt, beginnt nun sie, original und modern mit weitester Perspektive zu werden. Wenn es eine Seelenwanderung gibt, so war die Eysoldt, denk ich mir, einmal ein Gamin und die Durieux eine Mutter. Oder sie werden es einmal werden. Felix Stössinger

Kleinigkeiten

In einer Matinee des Deutschen Volkstheaters: ‚Eroberer', ein Akt von Robert Scheu, einem klugen, emsig bemühten Schriftsteller, der scharf sieht und von dem Gesehenen mit Laune und Eifer auf literarisch zu berichten versteht. Ich weiß nicht, ob sein Talent groß ist, aber ich ahne, daß seine Suffisance größer ist als sein Talent; obzwar sie sich hinter allerlei Pathos und Witzigkeit zu ducken und zu decken sucht. Der Einakter ‚Eroberer' ist eine mißlungene Sache. Weitläufig, naiv stilisiert und auch ein bischen patzig. „Wie gescheit!" wäre zu rufen, und manchmal sogar: „Gott, wie gescheit!" Das rätselvolle Dreieck: Mann, Weib, Werk wird kindlich-großartig auf die Tafel gezeichnet und an ihm mit altklugen Reden herumdemonstriert. Mr. Lionel Grant, ein grand seigneur der Handels-Strategie, hat ein Weib, das er liebt, und einen fabelhaft brauchbaren Mitarbeiter, den er auch liebt. Der Mitarbeiter naht der Frau mit Zumutungen, schafft hierdurch ein ‚Ereignis', das seine Beziehungen zu Mr. Grant stören muß. Aber Grant braucht den Mann und entschließt sich infolgedessen, lieber das Ereignis hinauszuwerfen. Die Identität mit jenem sehr bekannten anekdotischen Chef fällt auf, der statt des bei der Chefin ertappten unentbehrlichen Buchhalters den Divan, das Symbol fürs ‚Ereignis', hinauswirft. (Bei Scheu ist der Divan mit Psychologie überzogen.) So ist der Einakter: eine pretiös versteifte, stellenweise auch poetisch beblümte Anekdote. Sie wurde, von Fräulein Marberg abgesehen, in einem recht lächerlichen Großartigkeits-Stil wiedergegeben.

*

Im Theater der Josefstadt: ‚Das kleine Fräulein' von Monekton Hoffe, ein dreiaktiges Theaterstück, das nicht viel heißt, trotzdem die Liebe über Geld und niedrige Gesinnung triumphiert. Eine echt englische Komödie, voll der saubersten Trivialität, einerseits humorvoll, anderseits rührend; eine Komödie mit hübschem, nichtssagendem Puppengesicht. Hat den Londonern riesig gefallen und war auch hier, dank der netten Darstellung, einem anspruchslosen Publikum willkommen. Fräulein Anny Schindler repräsentiert das kleine Fräulein sehr gut. Sie hat etwas gewinnend Liebliches, Kindliches, unbiegsam Einfaches in ihrer Art, man könnte sagen: etwas zu Kosenamen Inspirierendes. Man glaubt ihr gern rührende Schicksale und findet es natürlich, daß die Männer in ihrer Nähe ein bischen leiser, unroher werden. Für den Uebermut, für das bezwingend Frohe, hold Leichtsinnige (das sie anfänglich darstellen soll), fehlt ihr wohl einiges. Um so besser glückt ihr später die Innigkeit, das herbe Gekränktsein, der Schmerzensruf der dupierten Reinheit. Fräulein Schindlers Wesen drückt immer dies schutzlos Heitere, gefährdet Friedevolle aus. Das steht in ihrem Antlitz geschrieben und klingt aus ihrer Stimme, die, selbst wenn sie noch so heiter blüht, immer wie von heimlichen Tränen berieselt scheint.

*

Auch im Theater der Josefstadt: ‚Frauentreue', ein Akt von Julius von Gans-Ludassy. Ein hübscher Einfall. Garrick, um die Treue

seiner Frau auf die Probe zu stellen, naht ihr in anderer Gestalt. Seine Gattenwürde und sein Künstlerehrgeiz sind bei dem Abenteuer gleichermaßen engagiert. Durch die schlau-zweideutige Haltung der Frau erleiden sowohl die Würde wie der Ehrgeiz kleine Schäden; trotzdem erledigt sich die Angelegenheit in heiterem Wohlgefallen. Der Einfall verlangt eine breitere und vorsichtigere Behandlung, als sie ihm von Ludassy zuteil wird. In der Verkürzung aller Linien, zu der die knappe Einakterform zwingt, erscheint das Ganze ziemlich plump, derb, voll gewaltsamer Plötzlichkeiten. Es läge aber in der Natur dieses riskanten Verkleidungsspiels, daß das Terrain der Unwahrscheinlichkeit sehr behutsam, Schritt für Schritt, mit Sicherungen nach allen Seiten hin, erobert werden müßte; und die Pointen des Spiels sind solcherart, daß die Komödie sich nur ganz listig, fein und sachte an sie herantasten dürfte. Bei Ludassy werden sie mit der Faust gerupft. Ein paar Apercus über Kunst und Leben markieren Geist. Jarno spielte den Garrick (der mit dem Vornamen David hieß), Fräulein Schindler in ihrem lieben Wienerisch, die Gemahlin. Manchmal war es etwa wie: Kaiser Josef und das Milchmädchen.

Alfred Polgar

Höhere Menschen

Eine satirische Spiegelung gewisser moderner Strömungen ist diese Komödie von Otto Gysae, eine Persiflage auf allerlei solche Dinge wie: Kultus der Schönheit, Freiere Lebensauffassung, Adelung der Verhältnisses zwischen Mann und Weib, und wie sich der Kram sonst noch nennt. Und zwei Menschlein, possierlich anzuschauen, spazieren hindurch, eine Sie und ein Er. Der Doktor Greven, Kunsthistoriker mit roter Weste und apfelgrünem Plastron, lebt mit seiner Frau in mustergültiger Ehe. Was sagt man! Ehe? Das triffts gar nicht. Also in höchst idealer Geistes- und Leibesgemeinschaft. Sie haben Möbel aus den vereinigten Werkstätten, Berge von unaufgeschnittenen Zeitschriften auf dem Schreibtisch, die Marietta Strozzi auf dem Kamin und machen nun in Kultur, was das Zeug hält. Ganz besonders aber wollen sie das Verhältnis von Mann und Weib auf eine „höhere, freie Basis“ stellen. Also droht sich das Duell zu einem Quartett zu erweitern: ihm begegnet nämlich ein Mädchen, ihr ein Mann, die zu ihrer ‚Höhe‘ emporgezogen werden sollen. Das Mädchen flaut ab, mit dem Mann wirds ernst. Er annektiert das freie Weib ohne viel Federlesens, doch das besteht darauf: offene Aussprache zwischen allen Dreien. Der Gatte will seine Frau teilen; der neue Glücksaktionär aber ist für Heimlichkeit, nicht für Offenheit und läßt die liebe Dame sitzen. Vorher macht er noch den Versuch, ihr den Mann, der einmal sein Freund war, aus den Fingern zu winden. Vergebens. Der hat sich schon zu lange belogen. Und so bleiben denn die beiden Kultursäulen fortan auf ihrer „einsamen Höhe“.

Es ist eine solide Arbeit. Man spürt die gute literarische Erziehung Gysaes. Er hat Welt, er hat das undefinierbare Comme il faut. Mag sein, daß manches schärfer, ausbalancierter, epigrammatischer sein könnte: das Ganze hat Distinktion und Noblesse. Es

scheint, daß wir gerade jetzt wieder Sinn für eine spezifische Gegenwartskomödie bekommen, eine Form, die die ernsten Tendenzen unserer Zeit in einem amüsanten Zerrspiegel fängt. Es wird eine Komödie voll intimer Reize sein, die sich da durchzusetzen scheint: Ersatz für eine feine ironische Novelle. Als ein Vorläufer dieser Gattung hat man Gysaes dramatischen Erstling anzusehen.

Im cölner Schauspielhaus hatte Martersteigs Regie ein Zimmerchen in weißem Lack und eine Villenterrasse wie von Schulze-Naumburg aufgebaut. Und Stimmungen gab es, bei beschirmter Lampe oder beim flackernden Windlicht oder beim Klirren der Weinkaraffen, Stimmungen, die sich mitteilten. Als Doktor Greven war Herr Kiesau ein Schwächling, der sich stets an neuen Möglichkeiten berauscht, ein völlig öd und leer Gewordener, der sich für reich und begnadet hält. Die Möglichkeiten zu Hjalmar Ekdal und Jörgen Tesman lagen in der Figur.

Saladin Schmitt

Peter Jerndorff

Vierzig Jahre hat Peter Jerndorff am Königlichen Theater von Kopenhagen zugebracht, vierzig Jahre hat er fein und stilvoll, intelligent und kultiviert seine Kunst geübt. Ueber Skandinavien hinaus ist sein Name kaum bekannt. Wenige Berliner werden ihn beim Gastspiel der Betty Hennings als Pastor Manders gesehen haben, und diese wenigen werden sich dessen kaum entsinnen.

Als Jerndorff diese Rolle zum ersten Mal spielte, war er bereits über sechzig Jahre alt und schon lange ein anerkannter, offiziell ausgezeichneter Künstler des dänischen Nationaltheaters. Ob es seiner Autorität zuzuschreiben ist oder ob in der Betrachtung der ‚Gespenster‘ eine Veränderung eingetreten war, weiß ich nicht: aber hatte man bis dahin in den ‚Gespenstern‘ nur eine interessante pathologische Paraderolle für einen Darsteller des Oswald gesehen, so wurde es jetzt die Tragödie einer Mutter; und Frau Alving und Pastor Manders, dargestellt von Betty Hennings und Peter Jerndorff, wurden die Hauptpersonen. Gleichzeitig veränderte sich Pastor Manders: aus dem salbungsvollen Pfarrer wurde ein freundlicher alter Herr mit reinem Kindersinn, ein liebenswerter, grenzenlos naiver alter Mann. Kurz gesagt: Jerndorff wagte und verstand, einen Hauch von Komik über seinen Manders auszubreiten, ohne ihm die Sympathieen zu rauben, die er haben muß.

Jerndorff ist ein auf der dänischen Bühne einzig dastehender Konversationsschauspieler. Er beherrscht die Sprache meisterhaft. Sein Ohr für den Ton des Lebens, für die tägliche Sprache der gebildeten Menschen ist unfehlbar scharf und sicher. Pathos liegt uns Dänen fern. Unsere Sprache ist weich und ohne starke Schwingungen; aber als Entschädigung dafür sind die Nuancen zahlreicher, feiner, unbestimmter als in jeder andern lebenden Sprache. Und diese Nuancen weiß Peter Jerndorff mit nie sich verleugnendem Verständnis und mit der erlesensten Feinheit wiederzugeben. Dänisch ist in seinem Munde chemisch rein, bis zur Vollkommenheit. Deshalb ist er auch der gesuchteste Lehrer im Lande Dänemark. Man kann ruhig behaupten, daß diejenigen dänischen Schauspieler und Schauspielerinnen, die nicht durch

seine Lehre gegangen, nie dahin kommen, auf der Bühne deutlich und natürlich zugleich zu sprechen.

In der lyrischen Rolle eines Singspiels trat Jerndorff vor vierzig Jahren zum ersten Mal auf. Seine gutgeschulte Singstimme — Jerndorffs Stimme ist so groß und so fertig geschult, daß er zu der Zeit, wo das dänische Theater in steter Tenornot war, die Aufführung von ‚Hoffmanns Erzählungen' und ‚Margarete' ermöglichte — verbunden mit seinem ungezwungenen, heitern Wesen, seiner geschmeidigen Gestalt und seiner durchgebildeten und intelligenten Behandlung des Dialogs, nahm schnell für hin ein. Nur: gerade diese ‚ansprechenden' Eigenschaften bewirkten, daß er in den folgenden Jahren gebraucht und mißbraucht wurde zu einer Reihe fader, gleichgültiger Rollen, die er freilich alle mit hinreißender Eleganz und Frische spielte. Endlich aber kam Doktor Rank. Dieser kluge, feine Mann, der so taktvoll seine Leidenschaft verbirgt, dieser todgeweihte Arzt, der sich einschließen will, um allein zu sterben, wurde in Jerndorffs Wiedergabe Muster und Ziel für andere Darsteller. Er schuf die Figur; jedenfalls können wir Dänen sie uns schwerlich anders aufgefaßt denken.

Zwischen Rank und Manders liegt eine Reihe der mannigfachsten Aufgaben aus der Weltliteratur. Die Verse Molières klingen leicht und natürlich in Jerndorffs Munde. Er betont seine Pointen, gibt den Versen ihren Rhythmus, spielt mit den witzigen und schwebenden Strophen und spricht, trotz der gebundenen Form, doch immer natürlich wie ein Mensch im täglichen Leben. Sein Narr in ‚Was Ihr wollt' war so leichtfüßig, so doppeltseitig, so historisch korrekt und doch so lebendig, daß durch ihn allein ein echt Shakespearischer Glanz auf die ganze Vorstellung fiel. Als Gloster im ‚König Lear' gab er diskret, mit den leisesten, einfachsten Mitteln, ein rührendes Bild von einem einsamen, mißhandelten alten Manne. Für Björnson wie für Ibsen ist er noch heute eine Hauptstütze. Er ist Gregers Werle, Doktor Wangel und Tjälde. Für die klassische dänische Komödie gar ist er mehr als ein außerordentlicher Charakterdarsteller: da ist er, der Nestor der Nationalbühne, der Hüter der Tradition, das Bindeglied zwischen dem Gestern und dem Heute.

Peter Jerndorff ist der dänischen Nationalbühne dänischer Gentilhomme, der mit Liebe und Takt die weiche dänische Sprache hegt, ihr guter Geist, ein Stück ihrer Geschichte, aber auch ein Stück ihrer lebendigen Gegenwart.

Henry Moritz

Die Kinder

Die Hemmungslosigkeit eines journalistisch durchfärbten Talents hat Hermann Bahr unkritisch gemacht. Unkritisch seinen Stoffen und sich selbst gegenüber. In derselben Schnelligkeit, mit der er auf alle Ideen und Probleme fast gleichzeitig reagiert, steht ihm jede schriftstellerische Ausdrucksform zur Verfügung. So setzt sich ihm das oberflächlichste Erlebnis sofort in einen Essai, in ein Schauspiel oder in einen Roman um. Und eben weil Bahr jegliche Distanz zu den Dingen fehlt, muß diese Produktion sich in demselben Grade überstürzen, in dem das Tempo der Ereignisse wirbelnder und stür-

mischer wird. Daß Bahr innerlich gezwungen ist, mit der Hast der Entwicklung gleichen Schritt zu halten, darin liegt seine Tragik. Denn was er als Vitalität gewinnt, verliert er als Dichter. Bei seiner gehetzten Geschäftigkeit passiert es ihm nur zu oft, daß er die erlebten Inhalte in falsche Gefäße schüttet. Er vertauscht die Formen. Der Feuilletonstoff verwächst sich ihm zum Lustspiel und umgekehrt. Aergerlich aber wird dies erst dann, wenn ein romanhaftes Motiv und ein feuilletonistisches Problem sich gegenseitig angezogen und nun ein drittes: eine Komödie gezeugt haben.

Das ist der Fall der ‚Kinder‘. Ihre romanhaft verwaschene Handlung, der ein unglaublich oberflächlich behandeltes Blut- und Rasseproblem vergeblich Perspektive zu geben bemüht ist, bringt Bahr in die Nachbarschaft von Geistern, die sonst tief unter ihm stehen. Denn wie er im ersten Akt aus dem Gegensatz eines naseweisen, auf sein Bauernblut stolzen Mädels und eines ahnenreichen, aber geistig freiern Aristokraten Witze und Situationen zieht, das ist wohl rang-, aber nicht artverschieden von ähnlichen Scherzen der Familie Moser-Trotha-Schönthan. Wie er im zweiten Akt diese Kinder Geschwister und beide bauernblütig werden läßt, sie im dritten wieder entschwistert und dem Aristokraten den Vater des Mädels, dem Mädel den Vater des Aristokraten gibt, also ihr Blut vertauscht, das ist von einer Taktlosigkeit, die schon an Sudermann herankommt. Natürlich ist dies nicht moralisch, sondern künstlerisch gemeint. Bahr ist, im Gegenteil, nicht amoralisch genug, um überlegen mit Geschwisterehe und Ehebruch über Kreuz spielen zu können. Er hatte kein Recht auf diese Komödie, weil ihm die geistige Freiheit fehlte. Darum verpaßt er beständig den Ton. Wo er ernst wird, wird er sentimental, wo er witzig wird, wird er roh. Bahrs innere Unfreiheit diesen Problemen gegenüber charakterisiert am besten die Art, wie er die Väter gezeichnet hat. Er bringt es nicht fertig, beide von derselben Höhe zu betrachten. Er muß den einen beleidigend karikieren, um den andern überlegen zu zeigen. Und wie dieses andern Ueberlegenheit sich äußert, das hat nichts von der brutalen Derbheit eines polternden, aber innerlich vornehmen Menschen, das ist einfach plebejisch und rüpelhaft. Es wäre unverständlich, daß derselbe Mann, der die Zartheiten des ‚Konzerts‘ geschrieben hat, diesen Mangel an innerer Noblesse und seelischem Takt gegen ein verkalktes, aber immer noch adliges Aristokratentum ausspielen kann, wenn eben nicht die hastige Vielwendigkeit seines allzu hemmungslosen Talents ihm jede Besinnung und Selbstprüfung geraubt hätte.

Brahm hatte durch eine im zweiten Akt äußerst geschickte, im dritten etwas gewaltsame Kürzung das Gleichgewicht zwischen den Benedix- und den Sudermann-Teilen einigermaßen hergestellt. Fräulein Somary, bei der nur manchmal ein zu dicker, schwerer Ton stört, vermied es mit Glück, der Tochter irgend welche hysterische Züge mitzugeben, und die unmögliche Figur des gräflichen Vaters empfing von Sauer soviel Adel, daß seine Dummheit geradezu innere Leuchtkraft bekam.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 222 124.

Verfahren zur Darstellung von Wolken für Panoramen und Dioramen, dadurch gekennzeichnet, daß Wolkengebilde aus Watte oder aus einem Material, welches dieser in der äußeren Erscheinung ähnelt, hergestellt sind, wobei die Watte oder das ähnliche Material auf der Bildwand befestigt und so gefärbt oder mit Farbe gepudert wird, daß die plastischen Wolken in die gemalten Wolken übergehen.

Jos. Wilhelmine Rodeck, geborene Schulz, Lübeck. 18. 5. 10.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

16. 2. Paul Apel: Hans Sonnenstößers Höllenfahrt, Heiteres Traumspiel. Dresden, Hoftheater.

Herbert Eulenberg: Alles um Liebe, Fünfaktige Komödie. München, Residenztheater.

21. 2. Julius Fischer-Gesellhofen: Bei Hampeln, Vieraktiges Volksschauspiel. Breslau, Thaliatheater.

22. 2. Leo Jungmann: Die Wahl, Schauspiel. Bochum, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

Alexander von Blaskovics: Taktik der Liebe, Lustspiel. Eisenach, Stadttheater.

Edouard Bourdet: Der Rubikon, Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

3. in fremden Sprachen

Henri Bernstein: Après moi, Schauspiel. Paris, Comédie.

Maxim Gorki: Wassa Sheleznowa, Schauspiel. Petersburg, Neslobintheater.

Sascha Guitry: Le Veilleur de Nuit, Dreiaktige Komödie. Paris, Théâtre Michel.

Melchior Lengyel: Der Prophet, Vieraktiges Schauspiel. Budapest, Lustspieltheater.

Zeitschriftenschau

Franz Blei: Sternheim. Pan I, 8.

Erich Eckertz: Die Tragödie Saul. Beilage zur Vossischen Zeitung 8.

Paul Fechter: Emil Gött. Literarisches Echo XIII, 11.

Armin Friedmann: Vom ‚Lieben Augustin' bis zu Alexander Girardi. Westermanns Monatshefte LV, 7.

Leo Greiner: Lustspiele. Literarisches Echo XIII, 11.

Gustav M. Hartung: Dramatiker-Briefwechsel. Masken VI, 24.

Georg Kaiser: Von der Reform des Puppentheaters. Merker II, 9.

Ludwig Karpath: Die Autobiographie Richard Wagners. Merker II, 9.

Paul Landau: Der Großmeister des Humors (Theodor Döring). Der neue Weg XL, 7.

Jacob Minor: Zur Geschichte der Schauspielkunst. Merker II, 7, 8, 9.

Arthur Neißer: Der Rosenkavalier. Blaubuch VI, 8.

Karl Friedrich Nowak: Albert Bassermann. Hilfe XVII, 8.

Adolf Oppenheim: Theateroriginale. Bühne und Welt XIII, 10.

Walter Paetow: Der Rosenkavalier. Westermanns Monatshefte LV, 7.

Friedrich Paulsen: Die Architektur auf der deutschen Theaterausstellung. Bühne und Welt XIII, 10.

Ludwig Rubiner: Rosenkavalier. Pan I, 8.

August Sauer: Klassische Vorstellungen für die Jugend. Deutsche Arbeit X, 5.

Ernst Schultze: Die Vorläufer des Kinematographen. Beilage zur Vossischen Zeitung 8.

Richard Specht: Der Rosenkava-

lier in Dresden. Merker II, 9.

Hans Wantoch: Paula Müller. Merker II, 9.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Fritz Reichhold.

Berlin (Modernes Theater): Grete Sorg.

— (Neues Volkstheater): Martha Angerstein, Robert Müller, Johannes Riemann, Yella Wagner, Agnes Werner.

— (Schillertheater): Hans Bock, Walter Rößler 1911/16.

Bielefeld (Stadttheater): Martha Lange.

Braunschweig (Sommertheater): Engelbert Zengler.

Bremen (Stadttheater): Else Blume, Carl Schroeder 1911/14.

Bremerhaven (Stadttheater): Hermann Nissen junior.

Breslau (Vereinigte Stadttheater): Ella Thornegg.

Chemnitz (Vereinigte Theater): Gerta Barby.

Coblenz (Stadttheater): Robert Gogl 1911/12.

Cottbus (Stadttheater): Stefan Dahlen 1911/12, Fritz Gerst.

Crefeld (Stadttheater): Werner Fricke 1911/13.

Dortmund (Stadttheater): Magda Lena, Benno Ziegler 1911/13.

Essen (Stadttheater): Ludwig von Maierhofen.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Paul Hochfels.

Graz (Stadttheater): Hans Meyer 1911/14.

Hamburg (Thaliatheater): Alfred Gaßmann 1911/16.

Hannover (Hoftheater): Friedrich Carl, Wilhelm Wolff 1911/6.

— (Neues Schauspielhaus): Minna Jaida.

Karlsruhe (Hoftheater): Josef Roemer 1911/16.

Königsberg (Schauspielhaus): Karl Ludwig Peppler 1911/12.

Neiße (Stadttheater): Dagmar Karoff 1911/12.

Stuttgart (Hoftheater): Carl Schuster 1911/17.

Wildbad (Kurtheater): Gisa Stein, Emanuel von Weber 1911.

Zürich (Stadttheater): Gustav Czimeg 1911/13, Irene Eden 1911/14, Paul Marx 1911/13.

Zwickau (Stadttheater): Karla Kraus, Grete Pauly 1911/13.

Nachrichten

Die Direktion des Stadttheaters von Teplitz wurde dem Direktor Josef Janta übertragen.

Die Presse

Hermann Bahr: Die Kinder, Komödie in drei Akten. Lessingtheater.

Berliner Tageblatt

Bahr hat sich in Bezug auf Erfindung und Komposition entwickelt, und man kann von ihm den lang vermißten modernen deutschen Lustspieldichter erhoffen. Am flachsten und konventionellsten ist noch die Charakteristik.

Morgenpost

Die Komödie läßt einen weltmännischen Causeur, einen Mann von Witz und leidlichem Bühnengeschick erkennen, aber sie ist wieder so flüchtig gearbeitet, wie die lange Reihe von Bahrs frühern Theaterversuchen.

Börsencourier

Die Frische des ersten Ansatzes ist Bahr im Lauf der Zeit entschwunden. Etwas müde und verlegen schleppt sich die keck einsetzende Geschichte von der Mitte des zweiten Aktes an im Zickzack fort.

Lokalanzeiger

Das Gesamtresultat ist trotz allen netten Einzelheiten nicht sehr erquicklich. Eine kühl konstruierte, oft stark ins Breite gehende Geschichte zwiespältigen Charakters, der die warme, aus dem Herzen quellende Fröhlichkeit des ‚Konzerts' fehlt.

Vossische Zeitung

Bahr hat alle Bedenklichkeiten abgelehnt, psychologische Konsequenzen ausgeschaltet, und wenn er uns selbst einmal mit den tiefern Ironien des Lebens konfrontiert, so verhindert er schon im nächsten Augenblick durch einen meist gelungenen Witz, daß wir uns irgendwo fest denken.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 10
9. März 1911

Hauptmanns Weg / von Georg von Lukacs

Gerhart Hauptmanns Weg mußte aus dem Bereich des Tragischen hinausführen. Es war für ihn nicht nur eine Entwicklung, sondern auch eine Rettung. Denn nach seiner Art der Anschauung und des Gestaltens mochten zwar seine Tragödien einen wundervollen, poetischen Reichtum enthalten, zur reinen Form konnten sie doch nicht kommen. Es war ungerecht, wenn man sie undramatisch nannte; aber dieser Tadel entsprang doch aus einer richtigen Empfindung. Gerhart Hauptmann versuchte hier mit echt dramatischen Mitteln und mit großer dramatischer Kraft etwas, was sich nicht dramatisch gestalten läßt; etwas, das in der Hierarchie des Geistes unterhalb der Sphäre des Dramatischen liegt: er führte die geistig Armen in die Tragödie ein. Es war die Tat einer heroischen, ans Religiöse grenzenden Weihe, und dennoch eine vergebliche Tat: die Tragödie ist immer eine aristokratische Form; ihr Lebenselement ist der Glanz der Worte und des Geistes, die starke Tat und die Helle des Blickes, der dem Schicksal begegnet. Gerhart Hauptmanns Tragödien sind dumpf: das tragische Element des Lebens, das die Katastrophen verursacht, ist immer ein Tiefstehen, eine Beschränktheit; das Nicht-übersehen-können eines Zusammenhangs, einer Verstrickung, welche selbst für die nicht allzu hoch Stehenden keine mehr ist. Seine tragischen Helden wirken wie gehetzte Tiere: tief ergreifend in ihrer dumpfen Verzweiflung, können sie doch nicht symbolische Gestaltungen unsrer Verstrickung und unsres Gehetztseins werden. Zur großen Kunst wurde nur die Art ihrer Gestaltung und zum großen Künstler, der sie gestaltet hat; Bedeutung und Wert der Werke ist höchst problematisch. Darum liegen auch ihre größten Schönheiten ganz außerhalb des Dramatischen: im Reichtum des Details und in der Lyrik. Doch dieser Reichtum war notwendig, damit die Dramen überhaupt wirken können: er ist keine Erhöhung des Dramas, sondern ein Ersatz für etwas, das nicht dramatisch gestaltet werden konnte, ein Ersatz für Mangel an Form. Und die Lyrik ist hier die Lyrik der Momente, wo die Menschen die Verstrickung übersehen — und das Drama ver-

lassen, sich über ihr Drama erheben; sie ist kein höchster Ausdruck des Dramas, sondern seine Verleugnung. So waren die Tragödien Hauptmanns im Innersten zwiespältig, sie bewegten sich teils unterhalb, teils oberhalb des Dramatischen. Es mußte also für ihn die Zeit kommen, wo seine reinste und tiefste Lyrik endlich zur Form werden konnte: seine untragische Periode.

Die Geyer- und die Kramer-Tragödie waren hierzu die Vorläufer, und die Märchendichtung von Pippas Tanz wurde die erste Erfüllung: das einzige, wirklich bedeutsame untragische Drama unsrer Zeit (neben Paul Ernstens ‚Brunhild' das einzige Drama des letzten Jahrzehnts von entscheidender, geschichtlich-symptomatischer Bedeutung). Die Tragödie war für Hauptmann das Menschwerden jener, die noch unterhalb des Menschlichen waren; hier hat dieser dumpfe und gehetzte Typus seinen höchsten Ausdruck bekommen und ist doch nur Nebenfigur geblieben: aus den lyrischen Momenten des früheren Hauptmann sind hier Gestalten und Schicksale geworden, und ihr Zusammen ließ eine ganze Welt entstehen, reich gegliedert und voller Ordnung, wo jener, der die alten Tragödien ausfüllte und niederzog, nur der dumpf-dröhnende Untergrund lichtvoller Menschen und bewußter Schicksale wurde. Wir können hier leider auf dieses bestrickend schöne Stück nicht näher eingehen, das alles in allem ein merkwürdiges, modernes Gegenstück zum ‚Sturm' ist, seine einzig würdige Folge. Weniger hell und leicht in der Schicksalsgestaltung, skeptischer der äußeren Macht des Weisen gegenüber, aber die innere Zusammengehörigkeit der Menschen tiefer betonend und das Schicksal mehr von innen überwindend. (Dies alles soll natürlich nur eine Andeutung, keine Wertung sein.) Was auf Pippa folgte, war freilich unsicherer. Doch wäre es frivol gewesen, hier ungeduldig zu werden: Hauptmann ging hier einen Weg, wo selbst einem Shakespeare noch keine Vollendung geglückt ist (man denke an das ‚Wintermärchen' und ‚Cymbeline'), er versuchte die Darstellung der Leidenschaft im untragischen Drama, ihre Selbstüberwindung rein aus sich selbst, ohne Weisheit und ohne Tragödie. Es war voreilig, hier von mangelnder Kraft oder Konzentration zu sprechen: Hauptmann hat hier die größten Würfe seines Lebens getan, und wenn sie (wie in vielem Einzelnen auch die Pippa) nicht gelungen waren — immerhin war er auf dem Wege.

Er war auf dem Wege, unser großer untragischer Dichter zu werden, so wie er früher der große Dichter der gedrückten Seelen war. Es schien, daß unsre Zeit doch seinen großen tragischen und untragischen Dramatiker finden werde: Brunhild und Pippa waren die Anfänge. Jetzt erst ist er vom Wege abgebogen, während Ernst unbeirrt und von nichts mutlos gemacht den eigenen weiterging. Es mag vielleicht richtig sein, daß ‚Die Ratten' in mancher Einzelheit stärker wirken als die großen Experimente, die ihnen vorausgegangen sind;

aber dieses Stück ist im Wesentlichen doch nur eine weniger straffe Wiederholung des ‚Fuhrmann Henschel‘ und der ‚Rose Bernd‘. Und die Mängel zeigen sich noch schärfer: der Reichtum des Details ersetzt nicht mehr das Dramatische, sondern erstickt es, und der dramatische Kern ist so schwach, daß diese schwere und tief empfundene Tragödie nur mit den technischen Mitteln derber Possen gestaltet werden konnte. Es ist ein trauriger Anblick, und noch trauriger wäre es, wenn ein Erfolg Hauptmann irreführen könnte: er ist der tiefste Lyriker, der stärkste Menschengestalter, der strahlendste Szenenbildner, den wir haben, und seine leuchtend-heilige Menschlichkeit ist unsre einzige Hoffnung auf unser untragisches Drama. Nur an seinem dichterischen Ethos liegt es, ob er endlich ein ‚Werk‘ schaffen wird, in sich und ohne ihn vollendet, nicht mehr etwas, was entweder vom Vorwurf oder von der Ausführung zur Brüchigkeit verurteilt ist.

Ehebruch / von Peter Altenberg

Ich verzeihe Dir! Vier Tage und vier Nächte habe ich mich durchgerungen. Die Nächte besonders waren voll von Qual. Wenn Du gewußt hättest, was Du mir angetan hast an Leid, Du hättest es wahrscheinlich nicht getan. Aber Ihr wißt es nicht, wollt, könnt es nicht wissen! Unser verstörtes Antlitz sagt Euch nichts. Prügel sind der Ausbruch für Euch unserer verletzten Eigenliebe. Und Mord ist doch nur Rachgier! Unsere Zärtlichkeit könnt Ihr nicht ahnen, die wir für Euer Leben haben, wie jedes Muttertier für seine Jungen, oder wie der Storch, der sich auf dem brennenden Dache niederläßt, um mit den Jungen, die er nicht mehr erretten kann vor Qualm und Hitze, selbst zu verbrennen! So sind wir mit Euch! Mit Euch verbrennen, wenns keine Rettung gibt — — —. Das zarte Nest ist in Gefahr, das wir Euch errichtet mit allen Mühen unseres armen Lebens; das Nest ist in Gefahr — — —. Ich will Dich retten, doch der Qualm betäubt mich. Anita, oh Anita — — —! Vier Tage und vier Nächte hab' ich mich durchgerungen. Die Nächte besonders waren voll von Qual. Ich will Dich retten vor Dir und vor den Anderen! Ich liebe Dich, es bleibt mir keine Wahl — — —. In mir sind Gottes Zärtlichkeiten für jegliches Geschöpf, konzentriert auf Dich! Bis Du es aber spürst, vergehen Jahre, Jahre. Mir ist die Kraft verliehen, an Deiner Bahre, in Deinem Antlitz noch verständnisvollen Dank mir zu erspähen! Vier Tage und vier Nächte hab ich mich durchgerungen. Die Nächte besonders waren voll von Qual. Ich liebe Dich, es bleibt mir keine Wahl. Wir wollen den Schmerz begraben, der uns begrub — — —. Nimm Dein neues Kleid, wir wollen zu fremden Menschen gehen, die fröhlich sind, Geliebte!

Der Kritiker / von Egon Friedell

Aesthetik und Naturwissenschaft

Jemand, der gutmütig genug war, meinen Aufsatz: ‚Der Dichter und seine Zeit‘ (in der ‚Schaubühne‘ vom zweiundzwanzigsten und vom neunundzwanzigsten Dezember 1910) von Anfang bis zu Ende durchzulesen und sich sogar einige Gedanken darüber zu machen, schrieb mir dieses: „Sie haben gesagt, welche Aufgabe der Dichter hat, und welche Aufgabe das Publikum hat. Wo aber bleibt da noch Platz für den Kritiker? Welche Aufgabe hat dieser? Oder hat er am Ende gar keine?“

Nun, in der Tat, man muß sagen: die meisten Kritiker von heutzutage sind ja wirklich nicht viel mehr als lästige Nebenschößlinge der Kunst, müßige Volontäre ohne rechten Zweck. Aber vielleicht müssen sie gar nicht so sein, wie sie sind. Mit einem Wort: wir können die Frage nur in der Form beantworten, daß wir diesen Begriff ‚Kritiker‘ ein wenig revidieren.

Wenn es wahr ist, daß wir in einem Zeitalter der Naturwissenschaft leben, so kann dies keineswegs blos in der äußern Physiognomie der Gegenwart seinen Ausdruck finden: in elektrischen Trambahnen und bakteriologischen Kliniken, Schnellpressen und Aëroplanen, und wie alle diese neuen und nützlichen Dinge heißen; auch nicht in irgendwelchen Fortschritten und Entdeckungen auf Spezialgebieten der Naturkunde; alles dieses ist nur das oberflächliche Mienenspiel unsrer Zeit. Es muß sich vor allem bekunden in der Gesamtmethodik unsres Geisteslebens, in unsrer szientifischen Praktik. Eine Wissenschaft ist Methodik und sonst nichts. Eine Wissenschaft herrscht, wenn ihre Methode die führende ist.

Dann darf es also mit unsrem Geschmack und unsrem Gewissen nicht mehr vereinbar sein, zur ganzen Welt, zum Menschen sowohl wie zur Natur, eine andre Stellung einzunehmen als die naturwissenschaftliche. Wir experimentieren, beobachten, ziehen Schlüsse aus Experimenten und Beobachtungen und forschen weiter. Wir beschreiben. Wir erklären. Wenn eine Sache vollständig beschrieben ist, ist sie erklärt.

Es handelt sich um die Gleichung von Aesthetik und Naturforschung. Jede Gleichung hat zwei Seiten, die umkehrbar sind. Die Naturwissenschaft hat Aesthetik zu werden; ihre Aufgabe ist, ein Magazin der Naturschönheit zu bilden. Die Aesthetik hat Naturwissenschaft zu werden; sie hat nichts zu sein als ein Repertorium von Formen und eine Aufzählung von Merkmalen. In dem Maße, als die Naturwissenschaft zu einer fast spirituellen, schöngeistigen Untersuchungsmethode gelangen wird, zu einer Art Belletristik der Natur

(freilich nicht in der abgeschmackten, anthropomorphisierenden Art der beliebten Wochenblättchenplaudereien), in demselben Maße wird die Aesthetik zu einer immer trockenern, realistischern, unpersönlichern Wissenschaft werden. Eine solche Austrocknung dieses total versumpften Gebietes wird wohl kein Verständiger bedauern; denn nichts hat den Fortschritt der Kunst, das Emporkommen der neuen Werte mehr verlangsamt, nichts hat das Absterben unsrer Klassiker, den Verfall der alten Werte mehr beschleunigt als der bisherige Betrieb der offiziellen Aesthetik, der sich auf Professoren und Journalisten verteilt. So grundverschieden beide auch äußerlich sein mögen: die Germanisten in ihrer Dürre und die Aestheten in ihrem Fett — sie sind darin einander verwandt, daß ihnen jede Sachlichkeit abgeht. Beide haben zu wenig Ehrfurcht vor ihrem Objekt; indem sie es beide beschwatzen, statt es zu beobachten. Sie meinen, mehr zu tun, und tun weniger; sie würden einem Objekt der Kunst viel mehr Ehre erweisen, wenn sie es trocken sachlich auf seine Biologie hin erforschen wollten wie ein Objekt der Natur. Eine komplette Beschreibung einer Sache ist an sich schon der klarste und deutlichste Kommentar dieser Sache. Einen andern gibt es gar nicht. Die ‚Literar-Historiker' aber beschreiben zumeist sich anstatt der Dinge.

Hier könnten die Lehrer der ‚Geisteswissenschaften', die noch immer so geringschätzig auf die empirischen Disziplinen herabsehen, von den Naturwissenschaften manches lernen. Denn diese sind nicht nur viel geistvoller, sondern auch viel humanistischer und historischer. Denn was heißt humanistisch denken? Eine Sache in ihren innerlichsten Zusammenhängen sehen; eine Sache aus ihrem eigenen Geist heraus begreifen und darstellen. Der Naturhistoriker ist ein wirklicher ‚Historiker'. Er fragt nach den Bedingungen. Er fragt nach den Leistungen; aber diese sind für ihn nichts als Summen von Bedingungen, die er berechnet. Er fragt nach den Energieverhältnissen. Er fragt nach dem Zweck. Aber Zweck heißt für ihn nur: Energien anhäufen und weitergeben.

Tritt eine neue Varietät auf, so fühlt und erfüllt er vor allem die Verpflichtung, sie zu beschreiben, möglichst genau und möglichst vollständig. Hat diese Pflanze Steinboden, Sumpfboden, Wasserboden? Ist sie hängend, kletternd, sitzend? Ist sie eine Kalipflanze, eine Kieselpflanze, eine Kalkpflanze? Wie nimmt sie Licht auf, wie erzeugt sie Wärme?

Nun, jeder neue Dichter ist auch eine neue Varietät. In welchem Klima, in welcher Luft- und Bodenschicht lebt er, wie sieht sein Zeitalter aus? Was ist sein ‚Standort', seine Lokalität, sein Boden? Wie nimmt er Licht auf, wie erzeugt er Wärme? Wie sind die Verhältnisse seiner Stoffaufnahme und Stoffleitung? Wie sind seine Befruchtungsvorgänge, seine Biologie? Welchen linearen Aufbau hat

sein morphologischer Grundriß? Welche Stellung hat er im ‚System': in der Literatur- und Kulturgeschichte seiner Zeit? Und welchen Zweck hat er: welche Energien macht er frei?

Die Moral des Naturforschers

Eine Erscheinung naturwissenschaftlich betrachten heißt aber noch ein Zweites. Die Sache hat noch eine Rückseite, die man die moralische Seite nennen könnte. Die Moral des Naturforschers ist seine Objektivität. Objektivität: darunter versteht er, sich auf jeden Fall und von vornherein mit seinem Objekt einverstanden erklären. Es ist da, als diese bestimmte Bildungsform, als diese Erscheinung gewisser ihm zum Teil unbekannter Naturkräfte, mit diesen und diesen Organen, diesen und diesen morphologischen Bestandteilen, diesen und diesen Stoffwechselprodukten. Er fragt nicht: Hat diese Pflanze das Recht darauf, ihre Wurzel schraubenförmig zu bewegen, Galle abzusondern, Zucker zu bilden? Ist es am Platze, daß sie Warzen besitzt? Ist es vernünftig, daß sie des Nachts sich nicht schließt? Ist diese Funktion überflüssig, jene notwendig? Er fragt nur: Ist dieses Beobachtungsobjekt eine Pflanze, ein Lebewesen oder nicht? Wenn es nämlich keines ist, sagt er, dann geht es mich als Botaniker, als Biologen nichts an; ich beschäftige mich nämlich nur mit Organismen. Hat er sich aber einmal diese Frage beantwortet, dann fragt er nur noch nach der Erklärung. Und wenn er eine Funktion vorfindet, die er sich nicht erklären kann, so nimmt er als ganz selbstverständlich an, daß sie sehr vernünftig und sehr zu diesem Geschöpfe passend ist und sagt blos: Allerdings verstehe ich sie nicht.

Ebenso hat sich der Kritiker zum Künstler und zu dessen geistigen Stoffwechselprodukten, den Kunstwerken, zu verhalten. Er hat lediglich zu fragen: Habe ich es hier überhaupt mit etwas Lebendigem zu tun, ja oder nein? Wenn ja, dann habe ich es hinzunehmen als eine sich nach bestimmten inneren und äußeren Bedingungen entwickelnde Naturerscheinung, und ich habe diese Bedingungen zu ergründen, und von denen, die ich nicht ergründen kann, habe ich anzunehmen, daß ich sie nicht verstehe, und zu hoffen, daß ein andrer sie besser verstehen wird. Handelt es sich aber gar nicht um ein lebendiges Wesen, mit produktiven Kräften und Energiematerial, dann geht es mich überhaupt nichts an, und ich beschäftige mich gar nicht mit ihm. Mein Amt ist, festzustellen, ob dieses Objekt in mein Ressort gehört oder nicht. Man kann nun natürlich nicht verlangen, daß der Kunstkritiker auf diesem Wege immer das Richtige trifft. Aber den guten Willen kann man von ihm verlangen oder mit einem andern Wort: die richtige Optik.

Die prinzipiell panegyrische Kritik

Der Naturforscher geht von dem Gesichtspunkt aus, daß alles Organische vollkommen ist. Und daher zensiert er die Leistungen der Natur nicht, sondern er kritisiert sie. Aber eine Sache kritisieren heißt nichts andres, als ihre Entwicklungs- und Entstehungsgeschichte vollständig und lückenlos begreifen und darstellen. Kritik hat gar nichts „Zersetzendes', denn sie löst ihr Objekt nur auf, um es dann umso lebendiger und einleuchtender vor den Augen des Betrachters wieder entstehen zu lassen. So ist der Begriff seit Kant in das Bewußtsein der Gebildeten übergegangen. Er und seine Schüler haben den verschiedenen Wissenschaften erst ihr festes Fundament gegeben. Seine Kritik der Vernunft hat die menschliche Vernunft erst vernünftig und die menschliche Erkenntnis erst erkennbar gemacht. Und ganz dasselbe heißt auch kritische Geschichtsforschung, kritische Naturwissenschaft, kritische Aesthetik. Kritik in diesem wissenschaftlichen Sinne ist das Gegenteil von Destruktion. Man kann daher ganz wohl sagen: erst der Kritiker schafft sein Objekt; insofern er es erst in seiner ganzen organischen Gesetzmäßigkeit wiederspiegelt, so wie man auch sagen kann: der Mensch hat die Natur geschaffen, erst seit es Menschen gibt, gibt es eine Natur. Denn so lange noch kein Bewußtsein da war, in dem sie sich spiegeln konnte, war sie noch nicht richtig vorhanden.

Die Art, wie die Naturwissenschaft ihre Gegenstände beschreibt, ist gerade durch ihre Sachlichkeit allemal auch eine Verherrlichung dieser Gegenstände. Und nach dieser Analogie erwächst auch für die Geisteswissenschaften die Aufgabe der prinzipiell panegyrischen Kritik. Der Kritiker hat den Künstler auf seinen Höhepunkten aufzusuchen und ihn nur nach diesen zu werten. Wir sind nur in den wenigsten Augenblicken ganz wir selbst, unsre eigenste innerste Kraft und Natur; wir füllen den größten Teil unsres Lebens mit Versuchen aus, mit Vorbereitungen auf diese wenigen Momente, die die einzigen sind, in denen wir wirklich leben. Und es ist klar, daß man nur von diesen wenigen Hochblicken aus eine Individualität verstehen und beleuchten kann. Zu diesem Verständnis gelangt man jedoch nur durch den guten Willen zur Anerkennung, zum Jasagen von vornherein und aus Prinzip, ja noch mehr: zur Ueberschätzung.

Der Kritiker hält sich an das Positive des Kunstwerks, an das Plus, an das, was darin anders ist. In seinen Mängeln und Impotenzen deckt sich nämlich der Künstler mit allen übrigen Menschen: hierüber zu reden ist also völlig uninteressant und überflüssig. Kritiker, die sich vorwiegend auf diese Seite der Mängel und Fehler verlegen, sind eben deshalb immer so langweilig und belanglos. Was einer nicht kann, das wissen wir schon von alleine: im Nichtskönnen sind wir ja selber erste Fachleute.

(Fortsetzung folgt)

Caesar und Cleopatra / von Lion Feuchtwanger

Es ist dramaturgisch ziemlich gleichgültig, ob man in Caesars heldischer Ueberwindung letzter sinnlicher Glut oder in Cleopatras Entwicklung vom Kätzlein zum Schlänglein den roten Faden von Shaws Komödie sieht. Rom und Caesar ist der Aegypterin erstes, Aegypten und Cleopatra des Römers letztes Abenteuer, und ich glaube: gerade der Parallelismus zwischen dem Ausklang des Diktators und den Anfängen der Königin gibt dem Werk seinen Rhythmus und seine Spur von Bewegung und Aktion. Das bunte, verträumte Aegypten mit seiner uralten, heilig rätselvollen, aber zu toller Farce erstarrenden Kultur, mit seinen verwirrend üppigen Künsten, mit seiner grazil gefährlichen Fabelkönigin, die die Ururenkelin der heiligen schwarzen Katze und des Nils, die Spielgefährtin der Sphinx und dabei ein höchst reales, alle Süchte weckendes Frauenzimmerchen ist — dieses ganze, farbige, phantastische, animalische, unmögliche Traumland muß in dem alternden Weltbezwinger noch einmal alle künstlerischen, animalischen Begierden an den Tag locken, all seine Sehnsucht, in die Schönheit des Augenblicks unterzutauchen. Denn Shaws Caesar ist im Grunde ein Künstler, dem freilich die Wirklichkeit die Kunst zerstört hat: ein umgekehrter Rubek. Es ist wundervoll, wie er die Mitte hält zwischen seinen antimusischen barbarischen Begleitern Rufio und Britannus und dem sizilischen Nur-Artifex Apollodorus. Cleopatra aber, die diesem traumhaft schillernden Bereich, ein spätes Pflänzlein, organisch entwuchs — man denkt an die kleine Herzogin von Assy: ein harmloses Eidechslein, aber aus dem Geschlecht jener gigantischen Saurier, die einst auf unsrer Erde wuchteten — Cleopatra also erprobt an Caesar zum ersten Mal ihre Kraft und gelangt so zum Bewußtsein ihrer schönen und verderblichen Art. Wenn Caesar sich wieder nach Rom einschifft, hat er den Trieb, der ihm, dem (nach Plutarch) Unempfänglichen, Festen, Unabänderlichen das Gefühl zu verwirren drohte, lächelnd und restlos niedergerungen, dieweil die Aegypterin zum ersten Mal bewußt ihrer zerstörerischen Wollust ein Ziel sucht.

Aber das sind Probleme, die das Buch klarer vermittelt als die Szene. Der Regisseur muß sich darauf beschränken, diese Linien nicht zu verdunkeln. Im übrigen sind es, scheint mir, drei Punkte, auf die er sein Hauptaugenmerk richten muß. Zum ersten fordert das lange, undramatische Stück energische Kürzungen. Dadurch aber, daß es ihm an äußerer Handlung so sehr gebricht, ist hier der Willkür des Regisseurs unendlich viel Spielraum gelassen, und es gehört feinster Takt dazu, auf der einen Seite die Bühnenmöglichkeiten der Dichtung, auf der andern die Mittel der verfügbaren Darsteller richtig abzuwägen.

Zum zweiten muß die Regie die geheimnisvolle Traumatmosphäre Aegyptens stark betonen und muß unter allen Umständen den Eindruck der Burleske vermeiden, wozu das Milieu und die Regiebemerkungen des Autors leicht verführen. Daß die Dichtung unpathetisch ist, berechtigt nicht, sie als Operette aufzufassen. Zum dritten endlich erfordert das Stück, da ja die Handlung nichts und die Psychologie alles bedeutet, auch für die kleineren Rollen Darsteller von überlegener Intelligenz, die abgehärtet genug sind, sich in der frischen Atmosphäre Shawscher Geistigkeit keinen Schnupfen zu holen.

Die münchner Aufführung leitete Albert Steinrück. Er konnte verwerten, was er vor einem Lustrum bei Reinhardt gesehen; aber wenn die münchner Aufführung heller, lichter, viel überzeugender wirkte als seiner Zeit Reinhardts Aufführung, wenn sie ein Triumph war, während die berliner Vorstellung bestenfalls ein Pyrrhussieg gewesen, so liegt dies nicht nur daran, daß wir heute ein viel klareres, herzlicheres Verhältnis zu dem Dichter gewonnen haben: sondern Shaw verdankt diese gewonnene Schlacht, die sein problematisches Werk unserm Spielplan wohl für Jahre einfügen wird, vor allem der beflissenen und verständnisreichen Kunst, die Steinrück an die Inszenierung gewandt hat.

Steinrück hat, mit Takt und kluger Rücksicht auf die darstellerischen Möglichkeiten unsers Hofschauspiels, nichts als die erste Szene des dritten und die erste Szene des vierten Akts gestrichen. Daß er den zweiten Teil des dritten Akts (vor dem Leuchtturm, da Caesar ins Meer springt) stehen ließ, erwies sich als ebenso glücklich, wie, daß die erste Hälfte der langweiligen und verworrenen Intrige des Pothinus, die den vierten Akt gefährdet, wegfiel. Sodann gab es Dekorationen und Kostüme, die sich dem Wesen der Dichtung prachtvoll anschmiegen. Da ist die von blauem Mondlicht überrieselte, urewige Sphinx, die phantastisch in die geheimnisvoll prächtige Wüstennacht hineinlastet; der nächtige Säulengang im Palast der Pharaonen, prunkend in der verschnörkelten Majestät einer tief seltsamen Architektur; das reine, lustige, behagliche Beratungszimmer der Schatzkanzler mit dem Ausblick auf das morgendlich besonnte Meer; dann die in hellem Mittag leuchtende Hafenesplanade Alexandriens mit Caesars festlich bunt bewimpelter Galere. Was Wunder, daß all diese lichten Farben so manchen kritikasternden Maulwurf, der seinem Namen zum Trotz die Luft ober Land nicht vertragen kann, blendeten und verdrossen, daß er über Dekorationen und Kostümen Dichter und Regisseur übersah.

Und doch verdient die Regie der Darstellung jeden Dank, ja, man müßte sie, wenn es sich nicht um den so ganz unpathetischen Shaw handelte, mit hallenden Hyperbeln preisen. Den Lucius Septimus zwar und den Pothinus wünschte man charakteristischer und die Ftatateeta oft weniger grotesk und dafür ins Grauenhafte gesteigert.

Aber was will das besagen gegen die kluge und beseelte Gliederung der Komparsen und die sorgliche Abtönung und Ausfeilung der zahlreichen kleinen Rollen; gegen die dumme Schönheit des Achillas, die biderbe Ungeschliffenheit Rufios, die ohnmächtige und zaghaft ausgelassene Geleckheit des Ptolemäus; gegen Schwannekes in philologischer Akribie eingeschrumpften, giftigen Theodotus; gegen Graumanns eindrucksvoll nüchternen und zwerchfellerschütternd britisch wohlanständigen Britannus; gegen Bernhard von Jacobis höchst eleganten, geschmeidigen und liebenswerten Apollodorus. Vor allem aber gegen die Cleopatra der Terwin und gegen Steinrücks Caesar.

Es brächte wahrscheinlich wenig Gewinn, zwischen den Cleopatren der Eysoldt und der Terwin Parallelen zu ziehen. Mir ist, was die Eysoldt gab, als etwas restlos Vollendetes im Gedächtnis, und es will viel, will alles bedeuten, daß die grundverschieden angelegte Cleopatra der Terwin niemals den Wunsch aufkommen ließ, es möge auch nur ein Zoll ihrer Gestaltung anders sein. Diese Aegypterin war wahrlich das lebendigste Symbol ihres tief widerspruchsvollen Landes und mußte sich nicht nur dem Apollodorus, sondern, wie Helena den troischen Greisen, mit ihrem ersten Erscheinen auch dem Caesar ins Blut setzen. Daß Steinrück dennoch den Mittelpunkt der Komödie behauptete, beweist, wie unendlich er in den letzten fünf Jahren gewachsen ist. Denn vor einem Lustrum mußte der Herausgeber feststellen: „Es leben in Deutschland höchstens drei Schauspieler, die diese Gestalt verkörpern und diese Komödie für die Bühne retten können," und er mußte Steinrück Größe und Grazie absprechen. Was aber dieser Spieler jetzt gab, war ein so prachtvolles Gemisch von Cicero und Plutarch, von onkelhaft liebenswürdiger Schalkhaftigkeit und allumfassend großem Menschentum, daß dadurch die Komödie in all ihrer tiefen Zweideutigkeit bis in den letzten Winkel hinein belichtet wurde und ihre Bühnenfähigkeit ein für allemal erwiesen scheint. So bedeutet nach vielen ziemlich kläglichen Versuchen diese Aufführung eine Tat, die endlich einmal zeigt, daß München auf dem Gebiet des Schauspiels was mehr sein kann als Provinz.

Bohème / von Willi Handl

Bohème — dieses Wort hat der heitere Murger aus dem seichten Schlamm des Spießbürgerjargons gehoben, ihm kostbar glitzernde Flächen angeschliffen und einen fröhlich verkündenden Klang eingegeben. Ein paar Jahrzehnte dauerte es — so lange eben ein graziöser Gedanke braucht, um aus französischen Gehirnen in die übrige Welt auszuschwärmen — und das Wort und sein neuer, schönerer Begriff galten auch in der deutschen Sprache. Und seither

haben sich unsere Bohémiens massenweise entdeckt. Um jeden neuen Kunstgedanken lagern sie in hellen Haufen, fröhliche Landsknechte der Kunst, mit lautem Geschrei und Spiel und Trinken. Oft haben sie auch Hauptleute, denen sie nicht gehorchen. Aber sie lagern gesondert und entfernt von einander; kaum daß ein Häuflein die Feuer des andern sieht. Versprengte Posten laufen ab und zu und bringen manchmal spärliche Verbindung. Ein Einzelner löst sich wohl auch ab und marschiert auf eigene Faust, niemand weiß und niemand fragt, wo man ihn wiederfinden wird: in einem Palast, in einer Schenke, in einer Schreibstube, auf dem Misthaufen oder gar nicht mehr.

Aber wie ihre Wege auch auseinandergehen und woher sie auch kommen: sie wollen alle der Schönheit entgegen. Auch sie sind in Arkadien geboren— das ist das Gemeinsame an ihnen. Einen eigenen Weg zur Schönheit gehen, einen jungfräulichen, der noch nie betreten wurde, und der doch am stolzesten und sichersten hinführt: das ist ihr Eifer und ihre Sehnsucht. Schreiten sie einmal ruhig die Straße zu den Gipfeln, dann haben sie es überwunden. Suchen, Hoffen, Bahnbrechen — das ist der Zustand, welcher Bohème heißt.

Denn die Bohème ist nur ein Seelenzustand. Man suche nicht viel nach ökonomischen und sozialen Zusammenhängen; das soziale Brandmal hat ja Murger von dem Worte abgeschliffen. Nur diese Stimmung eint sie, der Haß gegen den Spießbürger, die trotzige Verachtung des Landläufigen, Hergebrachten. Sonst wären sie ja auch als soziale Einheit viel kompakter zu fassen. Der Einzelne, der da hindurchgegangen ist, müßte über das Ganze allgemein Erschöpfendes sagen, ein Miniaturbild aus der Vogelperspektive geben können. Das geht jedoch bei diesen abgesonderten, da und dort verstreuten Gruppen nicht. Nur der kühne Forscher, der es wagt, unerschrocken eine ganze Stadt zu durchreisen und in die geheimsten Winkel ihres Lebens vorzudringen, könnte über die Bohème Erschöpfendes berichten. Aber wer hat diesen Mut und diese Ausdauer? Wie man aus seinem engsten Kreise tritt, wird es gleich so kalt und gefährlich. Wie auf dem weiten Meere ist es, nirgends ein sicherer Aufenthalt. Bleibt man aber in seinem gemütlichen Tümpel, so hat man es vielleicht behaglicher; man kennt sich aus, die ungeheuren Weiten sind ganz zusammengeschrumpft, dafür haben sich psychologische Tiefen aufgetan. Man schreibt über seinen Tümpel, als ob man darinnen säße — aus der Froschperspektive.

So steht bekanntlich unter dem Titel des stärksten und beispielkräftigsten Bohème-Romans geschrieben: Otto Julius Bierbaum gibt seinem ‚Stilpe‘ ausdrücklich diese perspektivische Bedeutung. Die ganze berliner Bohème von 1895, auf die das Buch stellenweise starke Appetite reizt, ist es schuldig geblieben; dafür stellt es mit kräftiger Faust einen ganzen Kerl heraus, mit Haut und Haar, in Lebensgröße vor die verblüfften Gesichter. Und was für einen Kerl! Ein grimmig unheim-

liches Tier, das nach dem Leben brüllt wie ein Tiger, und seiner Gier nicht Herr werden kann; immer mehr und mehr will er von der Welt und kann nicht genug kriegen. So muß Willibald Stilpes Seele zugrundegehen: indes sie nach Schönheit und Größe hungrig war, hat sie sich an Lüsten und Gaukeleien übergessen. Und das ist eigentlich die Psychologie der Bohème, dieser Rotte von Schönheitssuchern, die in Bocksprüngen über die Köpfe der Spießbürger setzen, weil sie drüben das Ideal vermuten.

Darum ist auch der Typus viel älter als seine geläufige Bezeichnung. So alt fast wie die bürgerliche Kultur eines jeden Volkes; denn was sie in ihren ordnenden Zwang nicht aufnehmen kann, bleibt trotzig außerhalb mit seinem ohnmächtigen Versuch einer Kultur ohne Fessel. Die unentwegte, im Innern des Temperaments fest wurzelnde Bohème hat deshalb zumeist auch etwas Karlmoorisches und immer etwas Tragisches. (Was sich mit den unvermeidlichen komischen Zügen des Künstler-Vaganten zu einer äußerlichen Tragikomik vereint.) Indessen, diese radikale Verwirklichung des Bohème-Gedankens ist, wie jede extreme Form, die seltenere. Aber auch hier gibts natürliche Beispiele genug. Von Ferdinand Sauter, der in der seligsten wiener Backhendelzeit lebte, soff und verkam, bis zu dem ganz norddeutschen, sehr bewußten und sozialrevolutionär dilettierenden Erich Mühsam. Die Typen sind hundertfältig abzuwandeln, und jede Zeit kann einen neuen hervorbringen. Für die Jahre, da sich die heute reif gewordene Generation aus dunklen Gefühlen und drückenden Erkenntnissen, aus Kosmopolitismus, Sozialismus und naturwissenschaftlicher Skepsis zu irgend einer Weltanschauung durchzuringen versuchte, ist die seherische und ekstatische Bohème besonders bezeichnend. Auch ihr Typ war in Frankreich vorgebildet; Paul Verlaine hat die Züge ihres Wesens unsterblich gemacht. In Oesterreich ragt Peter Altenberg als die stärkste und eigenste Persönlichkeit dieser Art auf; die deutsche Moderne hatte ihren Peter Hille, der auf irgend eine dunkle und schmähliche Weise ums Leben kam, und nun in einer kleinen Nebenfigur des ‚Emanuel Quint‘ schattenhaft aufersteht.

Im ‚Stilpe‘ aber wird für das künstlerische Zigeunertum zum ersten Mal eine Art gemeinsamer geistiger Heimat gefunden: das Cabaret. Auch darum ist dieser Roman kulturgeschichtlich bezeichnend: er hat nicht nur die deutsche Bohème in eine kraftvoll dichterische Form geschlossen, sondern auch dem deutschen Cabaret die programmatische Grundlage gegeben. Dieses wurde nun — sozial genommen — ein Zentrum für die Bohème des Theaters, der Literatur und vieler andrer (oft unangenehm mysteriöser) Künste. Seine Geschichte ist, von Wolzogen bis auf den heutigen Tag, die Geschichte einer großen künstlerischen Enttäuschung; einer blendenden Idee, die niemals zu voller Wirklichkeit ausgeblüht ist. Die Gründe hierfür darzulegen, wäre für

einen Kulturhistoriker und modernen Kunstpsychologen eine dankbare Aufgabe. Hier ist nur der eine Grund hervorzuheben, daß die rein literarische Bohème, die als Kerntruppe der Cabaretbewegung gedacht war, in dem wüsten Betrieb von Agentur und schmieriger Theaterei, der über den Wolzogenschen Erfolgen emporwucherte, keineswegs zu Atem kommen konnte. So blieb denn Willibald Stilpe die große Erfindung eines Dichters, die wohl aus unsrer Zeit stammte und in unsre Zeit paßte, aber von dieser Zeit nicht zum Leben gebracht werden konnte. Bis dann vor ein paar Jahren doch die lebendige Bestätigung des Typus auf die Bühne kam: Egon Friedell, den wir ja jetzt eine Weile lang hier in Prag gehabt haben. Seine Funktion auf dem Cabaret ist genau diejenige des Willibald Stilpe: die literarische Stilisierung des ganz losen, ganz persönlichen und abrupten Ulkes, dessen Grundzug aus dem Studentenspaß überliefert ist. Dieser Zusammenhang der Cabaretleistung mit akademischer Bildung und Kneiperfahrung ist das wichtigste Dokument für die innere Verwandtschaft unsers lebendigen Cabaretiers mit jenem erdichteten. Auch mit dem Alkohol stimmt es vollkommen. Das ist aber bisher das einzige Beispiel. Und auch dieses wird auf sozialem Gebiet völlig hinfällig: denn Friedell, der außerhalb des Cabarets auch noch Erbe, Hausbesitzer, wirklicher Doktor der Philosophie und Schriftsteller von Rang ist, steht demgemäß auf wesentlich andern gesellschaftlichen Grundlagen als sein literarisches Vorbild, und damit ist auch seine Beziehung zu dieser zufälligen Kleinkunst und zur Bohème überhaupt gründlich geändert.

Von seiner Art läßt sich kaum ein Bild geben, solange man andre Erscheinungen des Cabarets zum Vergleich heranzieht. Denn er vertritt im Grunde gar kein Kunstgenre, und ob er sich überhaupt einen Künstler nennen lassen will, ist noch sehr die Frage. Er wirkt eigentlich nur damit, daß er da ist und den Leuten überhaupt nichts andres vormacht, als sich selbst. Dazu gehört nun freilich nicht nur die ausgiebig geratene physische Persönlichkeit und das nicht gewöhnliche Gesicht, in dem Brutalität und gemütliche Breite, Denkerleidenschaft und absolute Wurschtigkeit in sonderbar widerstreitender Gemeinschaft lebendig sind; dazu gehört auch seine Art, zu erzählen, Sätze zu formulieren und auszusprechen. In den kleinen, ungemein witzigen Geschichten, die er hergibt, offenbart sich immer von irgend einer Seite her der überlegene und freie Mensch, der den minder hoch organisierten Gehirnen nicht mit abweisender Verachtung, sondern mit einer fast dankbaren, fröhlichen Aufmerksamkeit gegenübersteht. Die Dummheit und Roheit der Gewöhnlichen, ihre Eitelkeit und Gier und alle Ueberreizungen halbbewußter Triebe sind für ihn Phänomene, die eingehender Betrachtung und liebevoller Darstellung wert erscheinen. Das große Erstaunen des Hellsichtigen über die unabsehbare Menge verwilderter und verkümmerter Daseinsformen, die doch auch zur Mensch-

heit gerechnet werden müssen, blickt immer unverkennbar aus seiner Lustigkeit. So erzählt er einiges über seine Tournee mit dem Agenten Fritz Schieber; und aus seinen nachlässig hingelegten Witzen wird nicht nur die ganze Verlogenheit und Schäbigkeit eines solchen Betriebes ersichtlich, sondern auch die Haltung eines Kultivierten hierzu, der drüberstehen und doch zugleich mitgehen kann. Und in jeder seiner Geschichten, aber mehr noch in der Art, wie er sie bringt, ist diese seltsame Mischung von Ueberlegenheit und Anteilnahme. Auch die Altenberg-Anekdoten sind, bei aller ironischen Färbung, aus Herzlichkeit und Verehrung geboren. Wäre das nicht, dieses Mitschwingen und Durchschimmern einer besonders begabten und ungewöhnlich gebildeten Menschlichkeit durch alle die Augenblicks-Narreteien, so könnte man kaum begreifen, wie ein Mensch, der gar nichts auf die Bühne bringt, als sich selbst, dem Publikum so glänzend gefallen kann. Denn er hatte auch in Prag wiederum herzlichen und lauten Erfolg.

Sonst hat sich aber das Cabaret als schützender und zugleich fruchtbarer Heimatboden für die geistige Bohème deutscher Zunge keineswegs bewährt. Die ‚Scharfrichter' und ihre wiener Auffrischung im ‚Nachtlicht' waren die einzigen halbwegs aussichtsreichen Versuche dieser Art. Sie sind längst gescheitert und aufgegeben. In alle vier Winde ist zersprengt, von den verschiedensten Schicksalen geändert und entstellt, was sich da zur künstlerisch ungebundenen Einheit verbinden wollte. Die Bohème selbst aber ist unsterblich, wie die Sehnsucht nach einer Schönheit außerhalb der Regeln, nach einem Glück außerhalb des allgemein Gültigen. Ihr ungepflegtes, vom Zufall hingesätes Wachstum sprießt aus dem Boden jeder großen Stadt, erneut sich von Jahr zu Jahr, ja von Tag zu Tag und nimmt wohl auch von Generation zu Generation ein scheinbar neues Gesicht an. Nur die seelische Grundlage, jene Sehnsucht nach einer bessern, schönern, freiern Welt, muß immer dieselbe bleiben — solange eben unsre Welt, ihre bittre Enge und höchst anzweifelbare Ordnung bleiben, wie sie sind.

Das Schicksal des Bohème-Menschen aber wird endlich von den Kräften gelenkt, die, ihm zunächst unbewußt, gegen den vagen Freiheitsdrang und für irgend eine gesellschaftliche Bestimmung plötzlich in ihm zu wirken beginnen. Wer diese Kräfte nicht hat oder geflissentlich in sich zerstört, geht unter, wie es Bierbaum an der genialsten Stelle seines Romanes an Stilpe symbolisiert: als welcher sich nämlich, vor den Augen des ahnungslos heitern Publikums zum Schlusse seiner Cabaret-Produktion unter Höhnen und Grinsen an einem auf die Bühne gepflanzten Laternenpfahl wirklich erhängt . . .

Auf jedes Bohémiens Wege ragt so eine verhängnisvolle Laterne. Gespenstisch dämmert ihr Schein aus dem schwarzen Nichts, gierig reckt sich der Haken nach dem Halse des armen Zigeuners. Viele der Besten und Tiefsten werden da gefangen und erwürgt. Doch der Kluge hängt

dort blos seine Bohème an seiner Statt auf. Er selber gleitet gewandt aus der Schlinge und zieht nachdenklich weiter, hellern Schicksalen entgegen.

Casseler Misere / von Walter Behrend

Hermann Sinsheimer, der mannheimer Theaterkritiker, hat eine Komödie geschrieben, die ‚Tante Liesbeths Besuch' heißt. Im casseler Residenztheater ging das Stück zum ersten Mal in Szene — zu seinem Unheil; denn es erschien auf der Bühne als monströser Ausfluß eines unverbesserlichen Dilettantismus, während es in Wirklichkeit ein sehr hübsches, anmutiges Lustspiel ist. Die Aufführung, die von völlig verständnisloser, unkultivierter Regie entfesselt wurde, warf die Linien der Komödie vollkommen durcheinander und verzerrte sie höllisch. In Fetzen ging die Poesie. Sogar die Kritik wußte am Ende nicht mehr aus noch ein: ich selbst wähnte, dem Autor sei (etwa) das Gehirn entzwei gesprungen. Nur mit Mühe konnte ich die blitzende Grundidee der Komödie, die in dem heillosen Knäuel der Darstellung verloren gegangen war, aufgreifen. Dann schickte mir Sinsheimer sein schändlich mißhandeltes Stück zu. Ich las es . . . und nun entwickelte sich die Komödie von Akt zu Akt als ein frisches, reizvolles Lustspiel, das von Charme sprüht. Ein paar Fehler (es handelt sich um ein Jugendwerk) haften ihm allerdings noch an. Aber gerade auf diese stürzte sich die Darstellung mit Vehemenz. Sie erweiterte roh die Risse im Bau, so daß der ganze Zauber der Komödie in diese Löcher fiel — und nichts mehr von ihm übrig blieb. Durch diese skandalöse Bemühung allein, durch unverantwortliche Mißgriffe der Aufführung also, wurde Kritik und Publikum düpiert. Und ein begabter Literat von amusischen Komödianten stranguliert. Hier soll dem armen Sinsheimer jetzt Genugtuung gegeben werden.

Seine Komödie hat Helligkeit und Schwung, Form und Musik. Ihr Sujet schimmert von Kühnheit, Spott und Frohlaune. In köstlich freies Gelächter bricht die Handlung aus. Sie spielt in irgend einer deutschen Kleinstadt: in muffigstem Philistermilieu also. Im Hause des Bürgers Michael Feller, wo dumpfe Atmosphäre die Geister lähmt und verdirbt. Eines Tages wallen die Spießer auf. Ein Strahlen springt in ihre Oede, in ihre Dummheit und Engherzigkeit. Von Liesbeth Lauring geht das Leuchten aus, die bei Fellers auftaucht, Bewegung in die Trägheit bringt und das ganze Milieu auf den Kopf stellt. Sie kommt aus Amerika, ist Fellers Schwägerin, ist hübsch, verführerisch, talentvoll. Jetzt wirkt sie wie ein Schuß Lilas blanc zwischen Jägerhemden.

Liesbeth läßt Temperament funkeln. Ihre Launen setzen das

ganze Haus in Brand. Alle Biederkeit der Kleinstadt flieht aus ihm. Und am Ende verlieben sich alle Männer in Tante Liesbeth, die, von Lebenslust schäumend, den Duft der großen Welt um sich zerstäubt. Ein Echo der brausenden Fernen klingt in ihrem Wesen. Sie versprüht eine Ahnung von ihnen, gaukelt wie ein leichter Schmetterling im schwarzen Alltag, wie ein Flecken Hellrosa in lauter Grau. Und alles ist von ihr berauscht, entsetzt. Ironisch, kokett spielt sie (aufgelegt nur zu Romantik und Erotik) mit den Pfahlbürgern, in deren elender Mitte sich selbst ihr toller Jugendfreund in einen trockenen Mucker verwandelte. Nun wird er ein Gänschen heiraten, begreift (wie die andern Philister) Liesbeths Wesen, ihren Wert, ihre Ueberlegenheit nicht mehr. Am Schluß entflieht Tante Liesbeth der Trostlosigkeit in einem Auto, nimmt einen von den Liebhabern mit: Fellers blutjungen Sohn, während der Alte selbst sie als seine Verlobte erwartet. Nur die feurige Jugend kam ihrem Innern nahe. Und die andern bleiben zurück als ein Ensemble von Trotteln, von Jämmerlingen.

Ein prachtvolles echtes Komödienthema, wie man sieht. Mit leichtem künstlerischen Handgelenk ist die Bizarrerie geformt, die Lustigkeit mit heller Geste verstreut. Frisch pulst die Handlung von einem knappen Dialog. Sie hat Verve und Tempo, schwingt in edlerer Schwanklinie.

Der Mangel des Stückes liegt in noch ungeschlossener Charakteristik der Figuren, die nicht in psychologische Tiefen vergleitet: Liesbeths Zauber ließe sich entschieden noch intensiver verstärken, und an der Plastik des Bourgeoismilieus könnten Hohn und Verachtung schärfer feilen. Der Vorwurf begehrt überhaupt nach absoluter Bewußtheit der Gestaltung, nach gänzlicher Befreiung vom Gesetz der Schwere.

Im übrigen ließe sich nicht viel über das casseler Theater sagen. Es gibt hier bekantlich eine preußische Hofbühne, und im Beiwort ist ja schon das Urteil verkapselt. Ihr Repertoire bevölkern die schlimmsten Nationalkitscher, zwischen denen Hebbel und Grillparzer, von den Neuesten nur Ernst Hardt zerdrückt werden. Das Ensemble ist tüchtige Provinzgarnitur: man kann höchstens fünf Darsteller ausnehmen. Sonst dominiert natürlich die Oper.

Dem zweiten Theater dieses Deportationsortes, dem Residenztheater (in dem Sinsheimer gemeuchelt wurde), geht es sehr schlecht. Der Direktor, ein Herr Nordau, hat ausgezeichnete literarische Absichten, indem er todesmutig Ibsen, Björnson, Strindberg, Wedekind, Schnitzler, Eulenberg in Cassel einführt. Man möchte ihn demnach unterstützen. Er kommt jedoch aus der finanziellen Not nicht heraus, muß mit einem Schmierenensemble arbeiten, gegen das wählerische Nerven sich vorher nur durch subkutane Morphiuminjektionen sichern können. Sie würden sonst daran krepieren. Immerhin: ich wäre dennoch für Herrn Nordau eingesprungen. Schon weil Hoftheater-

Konspiratoren dafür sorgen, daß ihm bald der Garaus gemacht wird. Es gibt wohl auch kaum eine zweite deutsche Stadt der Art, für die ein modernes Theater so absolut notwendig wäre; denn in Cassel hat sich der Geist des achtzehnten Jahrhunderts wundervoll konserviert. Hier, in dieser dustern Residenze, deren Bewohner sich ‚Casselähner' nennen, bis einem schlecht wird, könnte und müßte die Kritik wahrhaft Schlachten schlagen. Sie offenbart sich jedoch als ordinärste Reportage und verdirbt den Geschmack des Publikums vollends. Enfin: ich mache es wie Tante Liesbeth und entfliehe den Depressionen dieser außerordentlichen Gewöhnlichkeit, die mich noch umgrinst.

Theater in der fremden Stadt / von Karl Friedrich Nowak

Der Abend war mürrisch, fröstelnd standen Kopenhagens Straßen, kein hübsches Mädel im Vorübergehen nahm sich zu einem Lächeln Zeit. Endlich entschloß ich mich, satt des Flanierens durch Regen und Sturm, trat durch ein hellerleuchtetes Theaterportal an den Kassenschalter und warf ein Goldstück hin.

„Loge", sagte ich sehr selbstverständlich, denn ich nahm an, daß ich eine Billetsorte mit internationaler Bezeichnung gewählt hatte. In der Tat gab es keine Mißverständnisse. Das Kassenfräulein nickte sehr höflich, zählte ein paar Silberlinge neben ein dünnes, gelbes Kärtchen, ich nahm Karte und Geld und stieg zum ersten Rang empor. Der Logenschließer riß mir devot den Mantel von den Schultern. Er machte dabei ein paar Redensarten, aber vornehme Herren antworten auf derlei Gespräche nicht und, als ich ihm statt aller Konversation einen von den Silberlingen in die Hand gedrückt hatte, verriet seine Haltung die Empfindungen eines angenehm Verblüfften. Er schob mir noch eilfertig den roten Samtfauteuil zurecht, in dem ich schneller, als ich gedacht hatte, und ohne alle Fährnis saß. Jetzt mochten die Dinge ruhig kommen.

Eigentlich sah alles nicht anders aus als bei uns. Im Parkett standen die Herren im Frack oder Smoking, nachlässig mit dem Rücken der Bühne zugewandt, und ihre Operngläser suchten und grüßten munter nach links und rechts. Der Anblick zahlreicher schimmernder Decolletés war befriedigend, die Hüte in den Logen waren auch nicht kleiner als bei uns, und die Gespräche, die das ganze Haus durchflatterten, steigerten sich zu jenem unruhigen, undeutlichen und festlichen Summen, das die ‚Stimmung' aller bessern Theaterabende bedeutet. Ich muß gestehen, daß ich auf Stück wie Darstellung, kurz auf den ganzen künstlerischen Eindruck dieses Abends mehr als gespannt war. Denn ich wußte nicht, in welchem Theater ich mich befand, wußte nicht,

was für ein Stück da unten gegeben wurde, der Theaterzettel war mir ein Buch mit sieben Siegeln: jedes Siegel so groß wie ein böhmisches Dorf, und überhaupt war mir die Sprache der fremden Stadt, abgesehen von der ausdrucksvollen Verkehrsnotwendigkeit: „Kellner, bitte, zahlen" gänzlich ungeläufig. Alle Kunst war also heute Abend für mich auf primitivste Linien zurückgedrängt. Die Mimik der Schauspieler, der Regisseur und die Szene allein mußten reden, jedem Vokabelsinn war ich durchaus unzugänglich, und mein Kopf hatte zu arbeiten. Schon ertönte ein Klingelzeichen. Der Vorhang rauschte auf. Und die Vorstellung begann, von der ich kein Wort verstand.

Siebzehn junge Damen standen an der Bühnenrampe und schlenkerten mit den Beinchen. Rosa waren die Jupons, rosa die Strümpfe und Höschen und, weil die jungen Damen, indes sie süß lächelten und verdammte Augen machten, auch einiges sangen, glaubte ich mich zu der Annahme berechtigt, daß sich da unten eine Operette vorbereite. Der Inhalt dieses ersten Chores blieb mir freilich dunkel. Aber ich wußte von den deutschen Operetten her, daß auch dort von den Eingangschören meist nur die Strümpfe, das Schlenkern und die verdammten Augen verständlich bleiben. Dann klopfte der Kapellmeister, die verwegene Melodie brach ab, der Chor stob auseinander und ein Herr mit einem Blumenbukett trat ein. Er sah sich suchend im Zimmer um und, da er sichtlich nichts fand und sich doch irgendwie die Zeit vertreiben mußte, begann auch er zu singen. Er hatte weite, großkarierte Hosen an, nach jeder Strophe lief er zierlich an den Wänden des fremden Zimmers entlang, steckte die Nase in seine Blumen und seufzte. Ich vermutete eine Brautwerbung und richtig, gleich nach den ersten Strophen mit dem zierlichen Wandrutschen trat eine junge Dame ein. Eine Unterhaltung entspann sich, und zu meinem Erstaunen, während sich die beiden steif gegenüber standen und einander kurze Ansprachen hielten, begannen Lachsalven durch das Haus zu dröhnen. Es mußte jedenfalls eine recht komische Brautwerbung sein, vielleicht war es auch nur ein überraschendes, peinliches Wiedersehen oder auch die Vorverhandlung zu einer Scheidung. Aber vorläufig hielt ich doch noch an der Brautvisite fest. Da der Herr mit dem bunten Beinkleid den ganzen Dialog über wie ein Stock dastand und das Gesicht nicht verzog und dennoch alle lachten, reihte ich ihn unter die Sorte der trockenen Komiker ein. Eine Weile später fiel mir auf, daß der trockene Komiker eigentlich nicht sprach, sondern richtiger bellte wie ein phlegmatischer Hund, indes das Fräulein wie eine angeregte Ente antwortete. Plötzlich kamen durch alle Bühnentüren Menschen über Menschen, dicke Damen in altmodischer Tracht mit grotesken Sonnenschirmen und riesigen Bandschleifen, dünne Operettenonkel mit Lebemannsgamaschen, grauem Zylinder und roten Knollennasen und sprachen alle auf einmal auf die Zwei ein. Ich horchte scharf hin, um

besser zu verstehen, und glaubte einen Hahn zu hören, einen Bären, eine summende Fliege und, wenn ich nicht irre, auch ein gurgelndes Schwein. Die Versammlung begann einen beträchtlichen Lärm anzurühren, tollte zwischen den drei Wänden fuchtelnd, außer sich hin und her, als befände sie sich in einem Hühnerhof, und allmählich glaubte ich ganz bestimmt zu begreifen: es handelte sich da um eine burlesk-musikalische Uebersetzung von ‚Chantecler‘. Und der Kapellmeister zuckte dann jäh von seinem Pult auf, wieder verbreitete sich vom Orchester her eine verwegene Melodie, alle Damen, die dicken und auch die Braut, griffen sich nach den Röckchen, die Herren tippten sich schneidig an den Zylinder, alle stellten den ganz zwecklosen Streit ein, und man tanzte sich eins. Wie vorteilhaft die Wirkung dieser versöhnlichen Sinnesart war, merkte ich, als gleich darauf der Vorhang fiel. Alles klatschte wie besessen. Der ganze Hühnerhof mußte vor die Rampe.

Der zweite Akt war eine Waldlandschaft bei Nacht. Das stand fest und konnte gar nicht anders aufgefaßt werden. Durch die schlummernden Bäume blinzelte blaß der Mond. Zögernd kam jetzt der Brautwerber aus dem ersten Akt des Weges, guckte ängstlich nach allen Seiten, hinter jeden Busch und hinter jeden Baum. Aha, dachte ich, entweder sucht er frische Blumen für die Braut, oder er hat — den Leuten zum Trotz, die vorhin den unverschämten Lärm während der Werbung anrührten — ein verbotenes Rendezvous mit seinem Fräulein. Unmittelbar darauf verschwand er. Ohne zu singen, ohne zu bellen, romantisch-melancholisch in liebendem Harm. Niemand lachte — aha: das war der poetisch-sentimentale Teil. Geheimnisvoll nahte sich eine Elfenschar, in der ich freilich bald einige von den Schlenkerdamen zu bemerken glaubte. In ihrer Mitte schritt die Braut. Sie alle bückten sich von Schritt zu Schritt, und auch die Musik deutete das Bücken mit schöner, sprunghafter Klangmalerei an. Inzwischen kam der ganze Mond herauf und man sah, daß die Elfen Blumen pflückten. Sie sangen dazu eine schwermütige Melodie und, weil der Chor doch wieder gleich unverständlich geblieben wäre, wie bei uns, auch wenn ich meine Verständnisfähigkeit noch so sehr angestrengt hätte, dichtete ich mir lieber gleich selbst zu der schwermütigen Melodie, frei in der Art, wie unsre Librettisten dies Problem angefaßt hätten, den stimmungentsprechenden, naheliegenden Text:

„Ja, das Riechen, ja, das Riechen
Ist der Blumen schönste Zier . . .
Laßt uns kriechen . . . O, wir kriechen
Durch das holde Waldrevier . . .“

Dann knallte ein Schuß. Ich verstand ihn ganz deutlich. Entsetzt liefen die Elfinnen auseinander, verdutzt blieb die Braut stehen, und auf allen Vieren kroch der Brautwerber aus dem Gebüsch. Die

Soubrette stimmte ein helles Gelächter an und fiel dem Bräutigam um den Hals. Jetzt lagen sie alle beide auf allen Vieren, mit dem Rücken gegen das Publikum, sie wandten sich an den Mond, der beinahe schon wieder fort gewesen wäre, und sangen abermals. Schnell suchte ich mir den passenden Text:

„Was ist der Mond doch für ein gutes Schaf.
Er denkt sich: Dott . . . o Dott . . . wie sind die brav . . ."

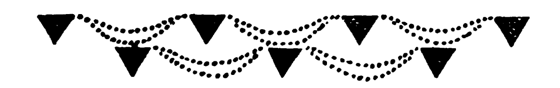
Und sie hoben rhythmisch die Fußsohlen auf und zeigten sie abwechselnd jeder dem staunenden Publikum. Aus der Ferne aber hörte man, verschwärmt und sehnsüchtig, den leisen Gesang der Elfen. Kichernd ging es durch die Waldlandschaft. Und in mir sang es mit:

„Schöne Mädchen sind wie Mispeln,
Wenn sie lispeln
In dem schwülen Abendwind . . ."

Die Fußsohlen begannen müde zu werden. Verwehend schwand der Elfengesang in der Ferne, verträumt senkte der Kapellmeister den Stock. Man denke sich die Wirkung: das Haus raste. Die Pièce wurde mehrmals wiederholt.

Im dritten Aufzug schien mir alles ganz klar. Der bellende Hund hatte die Braut nicht bekommen sollen, weil die Schwiegermutter behauptete, daß er es lediglich auf ihre Millionen abgesehen hätte. Dann war der bellende Hund in den Wald hinausgewandert, um dort als Einsiedler zu leben und sich aus Gram nur noch von Wurzeln zu nähren. So wurde selbst der harte Sinn der Schwiegermutter, während ihr Mann ein Verhältnis mit mehreren Elfinnen auf einmal anfing, endlich gerührt und sie selbst verwandelte dem Einsiedler alle Wurzeln in Blumen der Liebe, der auch von selbst dann die Millionen folgten. Ich war überzeugt, daß das schöne Stück ‚Die Blumenhochzeit' heißen mußte, und sah nicht erst auf dem Zettel nach, den ich, wie gesagt, gar nicht verstand. Auch war ich sehr stolz, wie mühelos leicht ich mich in einen fremden Geist mit einiger dichterischer Selbsthilfe eingefühlt hatte. Und als ich meine Loge verließ und langsam das Foyer hinunterschlenderte, trällerte ich es nachdenklich und beglückt, mit tiefsinnigem Ausdruck und sinnreichen Variationen noch mehrmals vor mich hin:

„Ja, das Riechen, ja, das Riechen
Ist der Blumen schönste Zier,
Und die Mädchen sind wie Mispeln
In dem holden Waldrevier . . ."



Bildnis einer Schauspielerin / von Julius Bab

Graue Augen, vielerfahren,
Lippen, die seit manchen Jahren
spöttische Gedanken wahren
und zum Wort nicht bildsam sind.

Hände, die behutsam gleiten,
immer spürend, weiß im Weiten —
stolze Schultern, die bestreiten,
daß die Müdigkeit beginnt.

Eine Stimme, rauh sich biegend,
plötzlich schwellend, jäh versiegend.
Letzte Schatten, schwarz schon fliegend —
und die Stirn von einem Kind.

Rundschau

Lina Lossen

Die Persönlichkeit eines Künstlers kann uns im privaten Verkehr höchst belanglos, höchst trivial, höchst nichtssagend vorkommen und wirft uns doch auf der Bühne durch ihr bloßes Vorhandensein nieder. Kein Mittel, keine Technik, keine Intelligenz, kein Wille ruft in uns Ergriffenheit hervor. Es ist einzig das Dasein dieses selben Menschen, das uns überwältigt. Es ist sein menschlicher Wert, den wir erst spüren, wenn er ein künstlerischer geworden ist. Ein solcher Schauspieler wird auf der Bühne, an der Rolle gewissermaßen zur Idee seiner selbst geweckt. Das Leben läßt sein eigentliches Sein nicht zur Entfaltung kommen. In ihm ist es stumm und taub. Wenn es gerufen wird, antwortet es nicht. Nur auf stärkere Beschwörungen reagiert es. Die Rolle ist die Zauberformel, die es hebt.

Aber es spielt noch etwas andres mit. Diese Wandlung geht auch in uns vor. Ohne daß wir es wissen, betrachten wir eine Szene im Theater mit andern Augen, als wenn wir dieselbe Szene im Leben sähen. Unser Blick ist hellsichtiger. Er dringt hinter die Dinge. Er sieht eine Idealität, wo er sonst nur eine Realität sah. So ist für uns auch die Belichtung des Künstlers hier eine andre als im Leben. Wir bemerken an ihm Züge, für die wir sonst blind waren, und sehen andre in neuer Bedeutung. Wir ahnen Hintergründe, Zusammenhänge, wo sonst nur Vordergründe, Teile waren. Wir werden sehend für das metaphysische Sein des Künstlers, das sein tiefstes, letztes reales Sein ist.

In Berlin ist es neben Oscar Sauer nur noch eine Frau, die, so gesehen, auf der Bühne die Idealform ihres Menschentums findet: Lina Lossen. Wenn man an sie denkt, denkt man nicht an eine bestimmte Rolle, nicht an eine bestimmte Szene, nicht an eine Gebärde, nicht an einen Ton, nicht an einen Blick — man denkt einzig an den abendlichen Reiz ihrer Persönlichkeit, an den gedämpften Glanz ihres Wesens. Man denkt an die Offenbarungen einer reichen, beruhigten Menschlichkeit, an eine Künstlerin, die durch einen seltenen fraulichen Adel erhöht scheint. Es ist um Lina Lossen etwas Fernes, etwas Fremdes. Etwas, das sie scheidet von andern: ein Raum, eine Weite, ein Tempelbezirk. Sie steht da, abseits, scheinbar in keiner Beziehung zu dem, was sie umgibt. Alles Häßliche, das sie berührt, gleitet von ihr ab. Alles Reine, das ihr begegnet, nimmt sie als Eigenes in sich auf. Wir erleben von ihr keine Schmerzensausbrüche, keine Ekstasen des Hasses und der Liebe. Niemals entblößt sie das Gefühl selbst. Sie läßt es ganz in sich eingehen und verbirgt und hütet es. Nun aber verklärt es sie und zittert in letzten Schwingungen zu uns herüber. Lina Lossen ist eine Ueberwinderin, eine in sich Ruhende nach Stürmen der Leidenschaft. Ein heftigeres Beben ihrer späten Stimme, ein stärkeres Leuchten ihrer dunklen Augen deutet an, daß Tieferes sie bewegt hat. Ist es Trauer? Ist es Jubel? Das sehen wir nicht. Es ist nur ein Etwas, das ihr Sein über sich selbst erhöht. Ein intensiveres Fühlen, das sie zum intensiveren Wert ihres Selbst steigert.

Diesen Eindruck einer seltenen Menschlichkeit vermittelt nicht ein in ungewöhnlichem Grade ausdrucksfähiger Körper. Die hohe Gestalt Lina Lossens hat oft etwas Totes. Die Arme scheinen zu groß und wie willenlos herabzuhängen. Der Gang ist unbelebt, ja ungeschickt. Aber nur solange wir nicht das Gesicht gesehen haben. Von ihm aus belebt sich der ganze Körper. Jetzt spricht er dieselbe Sprache wie diese zerrissenen und doch harmonisch beruhigten Züge, wie diese nächtigen, schwermütigen Augen. Jetzt dient jede unscheinbarste Bewegung, jedes sanfte Neigen des Kopfes dem Ausdruck dieses geläuterten Menschentums. Jedes bittende Hinbreiten der Hand, jede zögernde Wendung des Schrittes ist nun von einer zweiten, höheren Bedeutung. Die Transparenz einer reichen, vornehmen Natur adelt die Einförmigkeit der Gebärde zu aristokratischer Zurückhaltung, die Monotonie der Sprache zu ergreifender Schmerzensmelodie.

So ist Lina Lossen in einem andern Sinne schöpferisch, als die Schauspieler im allgemeinen. Sie wandelt sich nicht und gelangt nicht zu immer anders gearteten Ausprägungen ihres Seins. Sie entzündet an allen Rollen ihre einmalige Menschlichkeit. Ihre Schöpfungen unterscheiden sich von einander nur durch ihre Intensität. Es ist etwas Verdienstloses und deshalb Geniales in der Kunst Lina Lossens. Etwas, das jenseits von Leistung und Können steht. Etwas Begnadetes, das uns begnadet. Etwas Beglücktes, das uns beglückt.

Herbert Jhering

Gespenster in Lichtenberg

Das Märkische Wandertheater, dessen künstlerisches Haupt Emil Geyer ist, hat es sich zur Aufgabe gemacht, Orte, in die sich allenfalls einmal zur Sommerszeit ein Ritterschauspiel oder am Bußtag der ‚Müller und sein Kind' verirrt, mit einem ernsten Spielplan zu durchziehen. Eine Ibsen-Aufführung, die ich vor kurzem in einem für diese Jahreszeit recht gut ausgekühlten Etablissement Lichtenbergs sah, war mir für Ziele, Darsteller und Publikum dieses Unternehmens aufschlußreich. Volkstheater müssen chargieren, können ohne Unterstreichungen nicht leben. Auf ihren Brettern muß der Heldendarsteller den Schwertgriff wuchtiger fassen, die Augen wilder rollen als anderswo. Wenn niemand daran denkt, dies den Schillertheatern zu verargen, die durch ihre Abonnementsausgabe über ein sogar sehr theatergewohntes Publikum verfügen, so darf man derlei auch an dem Geyerschen Ensemble nicht tadeln, das meist genötigt ist, vor viel kunstfremderen Schichten für einen Dichter einzustehen. Wie war aber nun gerade Ibsen solchen Hörern zu verdeutlichen, wie ließ sich seine leise Seelensprache lauter gestalten? Die Spielleitung war da auf einen, im höhern Sinne zwar verwerflichen, aber hier ganz glücklichen Gedanken verfallen. Es ist bekannt, daß in den ‚Gespenstern', zutiefst eingebettet und kaum noch sichtbar, einige schamhafte Humore liegen: so in dem Verhältnis zwischen Manders und Helene, zwischen Manders und Regine. In Musteraufführungen wird dies heitere Element (mit Recht) kaum berücksichtigt, da die Gefahr besteht, daß Momus, dem man einen Finger bietet, sogleich die ganze Hand ergreift. In einer recht übertriebenen Ausarbeitung jener zarten Lustigkeit schien nun die Regie das wirksamste Mittel gesehen zu haben, dieses Publikum an eine so bittere, difficile und ungefällige Tragödie zu binden. Ueber der ersten Hälfte des Stücks lag ganz und gar die gemütliche Heiterkeit des Familienidylls ausgebreitet. Jakob Engstrand schien sich trotz seinen seelischen Nöten nicht gar so unwohl zu fühlen, im geheimen sogar sich über Regines, wenn auch gegen ihn gerichtete, Energie zu freuen: gerade auf diese Weise gelang es ihm, Freude auch ins Publikum zu bringen. Ja, man ließ es sogar zu Fällen von Situationskomik kommen: Manders wurde von der bittenden Regine physisch bedrängt und mußte sich aus dem Lehnstuhl erheben. Gegen solche Verballhornungen hätte der Dichter sicherlich die Faust geballt; wie sehr aber kamen sie hier den Hauptpartien seines Werkes zustatten. Denn nachdem man anderthalb Akte hindurch sich auf diese Weise bemüht hatte, das Publikum freundlich zu erhalten, ließ es desto williger Oswalds fürchterlichen Zusammenbruch über sich ergehen. Dasselbe Publikum, das, zum mindesten geistig, den Saal verlassen hätte, wenn man ihm gleich zu Anfang die hoffnungslose Fjordstimmung dieses Dramas auf die Schultern gelegt hätte. Es war ein sehr dankbares Publikum, und es ist anzunehmen, daß es dank den Bemühungen der Darsteller das Wesentliche durchaus verstanden hat.

Heinrich Eduard Jacob

Sonnenstößers Höllenfahrt

Minchen oder Else? Das ist die Frage. Die Frage, die der auf Genie frisierte Studiosus Hans Sonnenstößer nicht lösen kann. Sein Erzeuger Paul Apel sendet ihm deshalb einen Traum, den das dresdner Hofschauspiel figurenreich in Szene setzte. Und die Frage wird dadurch zu Elsens Gunsten gelöst. Else ist nämlich die herzige Filia hospitalis mit allen Eignungen zur lieben Hausfrau. Sogar mit Verständnis für Hansens Dichternöte. Nur das Kleingeld ist spärlich. Davon hat aber Minchen sehr viel, und Hans ist bereit, an den süßen, dummen Backfisch seine Seele zu verkaufen. Der gütige Schlaf aber, in den er von sieben bis acht vor dem Verlobungsabend verfällt, zeigt ihm im Traum sein Schicksal, die Höllenfahrt seiner Seele in den Pechpfuhl des Banausentums der Minchensippschaft. Er leidet die amüsantesten Traumschmerzen unter den Orgien von Banalitäten und Indiskretionen, Philistertratsch und Tantenmoral, Grammophonmusik und Gassenhauergesang. Sich zu retten aus dieser Hölle, ersticht er das arme Minchen. Aber man fängt ihn, richtet ihn, verurteilt ihn zum Tode. Das Haupt auf dem Blocke wird er begnadigt, weil das wiedererstandene Minchen für ihn bittet. Begnadigt zu lebenslänglicher Ehe mit ihr! Im Triumphe fällt die ganze Sippschaft über den Gebrochenen her, der unter dem Druck dieses fürchterlichen Alps erwacht. Die schwere Frage ist gelöst. Also nicht Minchen, sondern Else wird es sein.

Können wir Paul Apel feiern als einen Erretter des Verlobungslustspieles aus der Versimpelung ins Humorvoll-Phantastische? Vielleicht. Diese unterhaltsame Traumdichtung verrät einen guten Kenner der Traumpsychologie mit ihren Gehirnsprüngen und kaleidoskopischen Durcheinanderrüttelungen. Und er will nur den Unterhaltungswert dieser irrlichterierenden Visionen geben, den prophetischen Sinn eines Traums, den einer vor wichtiger Entscheidung in kurzem, aufgeregten Schlummer hat. Aber freilich: träumt man mit so dramatisch sich steigernder Logik, trotz allen Quersprüngen, von einem einzigen Thema? Was die Sekunden währende Regung einiger Gehirnmoleküle ist, wird zum zweiaktigen Verwandlungsstück. Aber Paul Apels Humor hebt frisch über Unwahrscheinlichkeiten hinweg. Lange hat keiner die Philister so treu konterfeit und so lustig verurteilt. Diese Schwelger in Gassenhauersentimentalitäten. (Es ist der pikante Humor davon, daß der Verfasser die zitierten Tingeltangelliedchen am Schluß des Buches durch Nennung des Verlags verbreiten helfen muß!)

Hanns Fischer hatte die Traumgroteske im Ganzen flott und amüsant inszeniert. Die Massenszene kam mit überwältigender visionärer Kraft heraus. An Daumier und Goya konnte man denken. Der Schluß fiel leider mit einer sentimentalen Abänderung in die Verlobungssimpelei der Spießerschwänke zurück, die zu überwinden Paul Apels Traumspiel ein spaßhaft-geistreicher Ansatz ist. Aber so oder so bleibt auch dieses Stück, wie der Erstling ‚Liebe‘, immer noch verdienstlich genug.

Felix Zimmermann

Figaros Hochzeit

1

In der Chausseestraße

Es gibt Kompositionen, die nicht komponiert zu sein scheinen, sondern wie ein Naturwunder wirken. Auf dem Gebiet der Opernmusik kenne ich kein größeres Naturwunder als ‚Figaros Hochzeit'. Heiliger Mozart, du Wonne des Menschengeschlechts, mit deiner göttlichen Heiterkeit und deiner schwebenden Grazie: dein Lächeln unter Tränen ist es, das eine ewige Sehnsucht weckt und eine unendlich rührende Wirkung übt, so daß wir, gleich dem Grafen und dem stotternden Richter im Sextett, nicht wissen, obs Ernst ist oder Scherz. Wir spüren nur, wie alle Erdenschwere von uns fällt, und es ist uns, als säßen wir am Urborn des Schönen.

Wer sich am achtzehnten und am achtundzwanzigsten Februar ins Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus begeben hatte, um dieses Naturwunder in seiner Unfaßbarkeit zu erleben, konnte sich an einer guten Aufführung freuen. Dort bot die Gesangschule von Gustav Friedrich eine stilgerechte Wiedergabe des Werkes (und die günstige Akustik des Raumes gab der Vorstellung einen wohltuend inoffiziellen, intimen Charakter). Herr Friedrich verbindet die Fähigkeiten des Gesangspädagogen mit den Fähigkeiten des Regisseurs. Er läßt sich gesangstechnische Dinge, wie schlackenlose Tongebung und deutliche Aussprache, ebenso angelegen sein wie die situationsgemäße Gruppierung der Personen oder irgend eine Beleuchtungsnuance. Dieser seiner Doppelbegabung und den Philharmonikern unter der temperamentvollen Leitung Otto Uracks ist das glückliche Gelingen dieses Wagnisses zu danken. Man vergaß erstaunlich schnell, daß man es mit Schülern zu tun hatte. Wirkte auch hier und da manche Gebärde noch steif und gezwungen: die Begeisterung, die jeden einzelnen für seine Rolle erfüllte, half darüber hinweg. Unter den solistischen Darbietungen verdienen die erste Arie der Gräfin und die nicht minder heikle sogenannte Gartenarie der Susanne besonders hervorgehoben zu werden, und der frohlaunige Figaro Niska, ein Finne, beherrscht die deutsche Sprache bereits so, daß er in einem wahren Sausewindtempo über das weibliche Geschlecht herziehen konnte. Die Ensembles waren fein abgetönt, und besonders vortrefflich gelang das große Finale des zweiten Aktes. Die Rätselhaftigkeit dieses Stücks, das der Meister in zwei Nächten und einem Tag ohne Unterbrechung niedergeschrieben haben soll, wächst, je öfter man es hört.

Florestan

2

Am Weidendamm

Sehr geehrter Herr Gura!

Wäre der Musikwelt nicht bekannt, daß Sie ein erfahrener Theaterpraktiker sind — nach dieser Ihrer Figaro-Aufführung in der Komischen Oper wäre man versucht, Sie für einen Anfänger zu halten. Nur Anfänger haben den draufgängerischen Mut, haben die — gelinde gesagt: Leichtfertigkeit, mit lächelnder Miene die größten Schwierigkeiten überwinden zu wollen. Sie sind aber kein Anfänger, sondern, wie Sie bei Ihren wiederholten Sommergastspielen zeigen konnten, ein Thea-

terblut, das weiß, worauf es ankommt; ein derber Praktikus zwar, der für feinere Bühneneffekte kein Organ hat, aber jedenfalls ein Mann, dessen Name einen guten Klang hatte. Doppelt unverständlich ist deshalb Ihre Figaro-Einstudierung, die schlechteste Mozart-Aufführung sicherlich, die bisher auf einer berliner Bühne zu hören und zu sehen war.

Man wird nicht ungerecht gegen Sie sein, wird Sie nicht überschätzen und keine weltbewegenden Taten von Ihnen erwarten. Eine eigentümliche Verkettung von Umständen hat Sie für kurze Zeit zum Herrn eines Hauses gemacht, von dem seit — ja seit wie langer Zeit eigentlich? die stärksten Eindrücke des berliner Opernlebens ausgegangen sind. Gregor wußte sehr wohl, warum ‚Figaros Hochzeit' bei ihm der einzige Versuch mit der klassischen Oper blieb, warum er ein solches Wagnis nicht wiederholte. Seine Klugheit scheiterte damals an dieser unsterblichen Oper, mußte trotz Bertram, Lola Artôt de Padilla, Hedwig Francillo-Kauffmann und Egénieff scheitern, weil sich keine Musik so sehr wie Mozarts einer rationalistischen Aus- und Umdeutung entzieht. Was konnte, was durfte Sie veranlassen, Ihre Zwischendirektion mit ‚Figaros Hochzeit' zu beginnen? Es ist nicht recht glaubhaft, daß Sie in dem Ensemble der Komischen Oper ein Ensemble von Mozart-Sängern sahen, daß Ihren Ohren dieses harte Orchester wie eitel Mozart klang, daß es Ihnen geradezu für Mozart prädestiniert schien, oder daß Sie sich selbst für einen Mozart-Dirigenten hielten, der der Mitwelt nicht länger verborgen bleiben durfte.

Solisten und Orchester der Komischen Oper in Ehren, auch Ihr persönlicher Mut und Ihre Vielseitigkeit in Ehren: Sie haben sich sehr geirrt. Ihr Anfang war tief unterm Durchschnitt. Es war — sagen wirs noch einmal: leichtfertig von Ihnen, mit einer so geringen, wie sich wenigstens aus der Aufführung selbst ergab: ganz geringen Probenzahl Sänger ins Treffen zu führen, die teilweise ihre Partien zum ersten Mal sangen, die nicht die Hand eines Regisseurs angerührt hatte, deren erdenschwere Unbeholfenheit im geraden Gegensatz zu der himmlischen Anmut dieser Musik stand. Ganz unverantwortlich aber ist es von Ihnen, ein solches Orchester mit zwei Proben die Partitur des ‚Figaro' spielen zu lassen. Die Ouvertüre zeigte, daß auch dieses Orchester ganz gut spielen kann, wenn es von seinem Dirigenten nicht weiter irritiert wird. Hinterher aber wurde es fürchterlich, unbegreiflich fürchterlich.

Nach alledem bleibt abzuwarten, was Sie, sehr geehrter Herr Gura, im fernern Verlauf Ihrer Direktionsführung leisten werden. Man wird, wiederhole ich, nicht ungerecht gegen Sie sein und keine weltbewegenden Taten von Ihnen verlangen. Wohl aber wird man von Ihnen verlangen können, daß Sie sich bewußt sind, wo Sie stehen. Die Weidendammer Brücke gehörte bis jetzt zu Berlin, und ‚Figaros Hochzeit' ist von Wolfgang Amadeus Mozart. Sie haben sich einen guten Namen erarbeitet und haben berechtigte Anwartschaft auf einen Direktorposten. Ich wünsche Ihnen, daß Sie sich diese Anwartschaft nicht verscherzen.

In Hochachtung

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Flammensicheres Gewebe für Theaterdekorationen

Die immer mehr steigenden Anforderungen an die Sicherheitsmaßregeln gegen Feuersgefahr im Theaterbetriebe, die auch in der zuletzt in Kraft getretenen Theater-Bauordnung beredten Ausdruck fanden, haben die mechanische wie die chemische Technik in letzter Zeit stark beschäftigt. Zu den jüngsten Errungenschaften gehört ein flammensicheres Gewebe für Theaterdekorationen. Zunächst hatte hauptsächlich die Imprägnierung zu Experimenten herhalten müssen. Dann wurde man auf die feuersicheren Eigenschaften des Asbestes aufmerksam. Imprägnierten Stoffen sagt man vielfach nach, daß infolge Eintrocknens der Lösung und des Abspringens der Lösesalze die Wirkung allmählich illusorisch wird, während jene bekannte Mischung von Asbest und Wolle alsbald Anerkennung fand und den Behörden als feuersicher gilt. Nach einem System von Oscar Penke soll weder eine Tränkung noch die Anwendung des Asbestes stattfinden; vielmehr stellt er ein Gewebe aus Fäden, das aus einem Gemisch von Tierhaaren und Seidenfasern gesponnen wird, als technischen Fortschritt hin, nicht nur, weil es dem Feuer widersteht, sondern auch, weil es leicht zu bemalen ist. Von Tierhaarsorten kommen in erster Linie Schweinsborsten sowie Haare von Büffeln, Fohlen, Hunden und Ziegen in Betracht. Wolle scheidet aus, weil sie sich nicht gut bemalen läßt. Das Verfahren zur Herstellung des Stoffes beginnt mit einer gründlichen Vermischung der Seidenfasern, zum Beispiel von Kokon-Abfällen, mit den Tierhaaren. Der Erfolg wird gefördert, wenn vor der definitiven Aufarbeitung das Material gekocht und durch Behandlung mit Natrium, Kali und Formaldehyd weich gemacht wird, denn es wird sich alsdann leichter zu einem Gewebe verarbeiten, auch leichter bemalen lassen. Allem Anschein nach ist die neue Erfindung über das Versuchsstadium hinaus gelangt und reif für die Praxis.

Friedrich Weber-Robine

* * *

Annahmen

Ernst Wachler: Die Osternacht, Einaktiges Schauspiel. Chemnitz, Stadttheater.

Adolf Wilbrandt: Siegfried der Cherusker, Trauerspiel. Wien, Burgtheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

25. 2. T. Hinrichs: Der Friedhof, Sagenspiel. Oldenburg, Hoftheater.

26. 2. Peter Werth: Es ist eine alte Geschichte, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

28. 2. Emil Alfred Herrmann: Der gestiefelte Kater, Vieraktiges Märchenspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

4. 3. Ernst Preczang: Gabriello, der Fischer, Dreiaktige Burleske. Weimar, Hoftheater.

Zeitschriftenschau

Gerhard Amundsen: Schinkel und die Zauberflöte. Bühne und Welt XIII, 11.

Helene Bettelheim-Gabillon: Aus Ludwig Gabillons Briefwechsel. Oesterreichische Rundschau XXVI, 5.

Oscar Blumenthal: Eine Thea-

terfrage. Deutsche Bühne III, 4.

Irmgard Brunhild Fleischer: Das Bühnenkostüm. Archiv für Theaterwissenschaft I, 2.

Edgar Groß: Carl Devrient — ein Typus des Virtuosentums. Der neue Weg XL, 9.

Hermann Haefker: Zur Hebung des Kinematographenwesens. Kunstwart XXIV, 11.

Josef Hofmiller: Glaube und Heimat. Süddeutsche Monatshefte VIII, 3.

Herbert Ihering: Faust als mimisches Drama. Der neue Weg XL, 8.

Hermann Kienzl: Hermann Bahr. Bühne und Welt XIII, 11.

Durchfälle von Kritikern. Blaubuch VI ,9.

Konrad Lange: Das Problem des Passionsspiels. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, 1.

Heinrich Spiero: Karl Schönherr. Christliche Welt XXV, 4.

Karl Hans Strobl: Der Kinematograph. Hilfe XVII, 9.

Friedrich Weber-Robine: Die Lebensfragen des Künstlerstandes. Archiv für Theaterwissenschaft I, 2.

Adolf Winds: Die Sprechkunst des Schauspielers. Der neue Weg XL, 8.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Hedda Forsten 1911/13.

Berlin (Deutsches Theater): Grete Berger, Fritz Kortner.

— (Lessingtheater): Ernst Neßler.

— (Schillertheater): Alida Felsen 1911/16.

Bernburg (Viktoriatheater): Frieda Barlow, Franz Blencke, Heinz Kraft, Kitty Oberhofer, Sommer 1911.

Braunschweig (Hoftheater): Else Liebert.

— (Sommertheater): Veronika Häberlin, Henni Lange.

Cöln (Stadttheater): Heinrich Götz.

Crefeld (Stadttheater): Hans Henkel.

Danzig (Stadttheater): Carl Georg Conété 1911/13.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Hans Bielschowsky, Hildegard Osterloh, Hermann Schiff, Olivia Veit.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Otto Voegel, Frieda Höfler 1911/12.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Ella Barth.

Kaiserslautern (Stadttheater): A. de la Motte.

Kissingen (Kurtheater): Gertrud Dettmann.

Königsberg (Stadttheater): Lisa Hasse, Emil Jannings.

Kreuznach (Kurtheater): Elise Lindig, Joe Voß.

Leipzig (Schauspielhaus): J. E. Herrmann, Fränzi Koch.

Lübeck (Stadttheater): J. Hartzem 1911/13, Emma Reiß 1911/12.

Magdeburg (Viktoriatheater): Alfred Habel.

Posen (Neues Stadttheater): Emil Nitsch 1911/13.

Potsdam (Schauspielhaus): Hermann M. Laurence junior 1911/12.

Pyrmont (Schauspielhaus): Mia Hellmuth, Alfred Stratmann, Sommer 1911.

Regensburg (Stadttheater): Hans Schönfeldt 1911/12.

Rostock (Stadttheater): Paul Nowakowsky 1911/12.

Sigmaringen (Fürstliches Theater): Luba Lorwig 1911/12.

Schwerin (Hoftheater): Hans Basil.

Stettin (Stadttheater): Loni Meinert 1911/14.

Stuttgart (Hoftheater): Frieda Lehndorff-Schoettle.

Weimar (Hoftheater): Bernhard Vollmer 1911/16.

Zürich (Stadttheater): Else Strohm-Ambronn 1911/14.

Zwickau (Stadttheater): Willi Tobias 1911/13.

Nachrichten

Direktor Rainer Simons bleibt auf weitere sechs Jahre Pächter der wiener Volksoper.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 11
16. März 1911

Humor / von Fritz Mauthner

Aus neuen Beiträgen zu einer Kritik der Sprache, dem ersten Band des ‚Wörterbuchs der Philosophie', das bei Georg Müller in München erscheint und durch eine Klärung der Begriffe auch unsern Bestrebungen helfen kann und wird.

Humor ist ein so neuer Begriff, daß seine Definition bis zur Stunde nicht gelungen ist. Weder die englischen ersten Erfinder der Sache, noch ihre deutschen verbessernden Nachahmer haben das Wesen des Humors ergründet. Den Franzosen gar, von denen die Engländer die Form des Worts entlehnt hatten, ist die Sache heute noch ein ausländisches Erzeugnis; sie haben angefangen, das englische Wort humour dafür zu gebrauchen, und verwenden das Wort fast ausschließlich für den englischen Humor und für den deutschen, so viel sie ihn verstanden haben; die Italiener, deren umore genau dem französischen humeur entspricht, haben für den Terminus Humor das Wort umorismo eingeführt.

Der Terminus Humor ist neu und ist national germanisch. Man hat sich vergebens bemüht, bei den Griechen und Römern etwas zu entdecken, was unserm Humor entspräche. Und diese Bemühungen tragen vielleicht die Schuld daran, daß die Definitionen der philosophischen Aesthetik (gerade bei unsern besten Humoristen und besten Theoretikern des Humors, bei Jean Paul und Vischer) mißglückt sind.

Ich möchte dafür hier nur und flüchtig auf einen Punkt hinweisen. Man hat den Humor als einen Unterbegriff des Komischen erklären wollen, weil der Humor Lächeln oder Lachen bewirken kann, und weil das Lachen bei den Alten einzig und allein durch die Mittel der Komik erregt wurde. Die komische Literatur ist bei den Griechen und Römern sehr reich, das komische Genie von Aristophanes ist in seiner Art nie übertroffen worden; aber von dem, was wir Humor nennen, findet sich bei den alten Komikern auch nicht ein Schimmer. Eher würden sich in einigen realistischen Charakteren der Tragiker humoristische Züge ausspüren lassen. Wir haben da wieder einen der vielen Fälle, in denen die Antike, angeblich das Muster unsrer geistigen Welt, zu einfältig,

zu wenig kompliziert, zu geradlinig war, um unsre modernsten Stimmungen und Begriffe auch nur ahnen zu können.

Die pedantische Anknüpfung an den Begriff des Komischen ist darum so falsch, weil der Humor dem Pathos, dem Gegensatze der Komik, gerade so nahe steht wie der Komik selbst. Man denke an die lachende Träne, die der Humor im Wappen führt. Und es ist kein Zufall, daß zu derselben Zeit, da die Engländer den Begriff ihres Humors sich zum Bewußtsein brachten, in Frankreich eine unglückliche Nachahmung zur larmoyanten Komödie führte. Larmoyant, wehmütig, sentimental, humoristisch, alle diese Begriffe waren den Griechen und Römern noch fremd.

Die Wortgeschichte führt von Griechenland über Rom, Frankreich, England nach Deutschland; sie führt aber auch durch verschiedene wissenschaftliche Disziplinen. Die medizinische Psychologie des Altertums brachte die Vorstellung von den vier Säften auf, von den vier humores, deren richtige Mischung oder Dosierung (temperamentum) für die Gesundheit notwendig ist. Auch für die seelische Gesundheit, die gute Stimmung; und so wurde bald temperamentum, bald humores in der Psychologie der Ausdruck für das, was wir am Ende einer andern Wortgeschichte Charakter zu nennen pflegen; in dieser Bedeutung findet sich besonders oft das französische humeur. In dem realistischeren und individualistischeren England wurde das Wort in der Form humour ein Modewort für die individuellen Neigungen von Sonderlingen, für Wunderlichkeiten des Betragens, für das, was die Engländer sonst fancy, whim nennen; bei Komödiendichtern, wie Ben Johnson und auch Shakespeare, wird das Wort oft gebraucht, weil sie sich darüber lustig machen wollten. Als nun Shakespeare durch die Uebersetzung Schlegels fast ein deutscher Klassiker wurde, kam das Wort Humor, dessen ironische Anwendung man nicht bemerkte, als Bezeichnung für die komische Wunderlichkeit eines individuellen Charakters zu uns; und weil die Romantiker da Beziehungen zu ihrer Transzendental-Poesie oder ihrer romantischen Ironie mit Recht herausfanden, bemächtigte sich die philosophische Aesthetik der Zeit des Humorbegriffs; man glaubte den Humor Shakespeares zu analysieren, gelangte aber zu einem neuen deutschen Humorideal, für das es in der Geschichte des Begriffs kein Beispiel gab. Ich möchte aber gleich bemerken, daß uns die humores der medizinischen Psychologie heute kindisch vorkommen, weil die Humoralpathologie, die anderthalb Jahrtausende in Geltung war, gegenwärtig oder augenblicklich durch eine andre Theorie verdrängt ist, durch die Zellularpathologie; daß der humeur der frühern Psychologie heute schon der wenig geachteten Popularpsychologie angehört, weil das Modewort Temperament (das ja zur Gruppe der humeurs gehört) durch das an Ansehen immer noch wachsende Modewort Charakter verdrängt worden ist; daß aber der Humor im Sinne der philosophischen Aesthetik ein

Wort höchsten Ansehens ist, weil diese philosophische Aesthetik up to date ist.

Für die entscheidende Wortgeschichte in England und in Deutschland ist eine Stelle aus Drydens ‚Essay of dramatic poesy‘ (1668) wichtig und die Uebersetzung, die der junge Lessing in der dreizehnten Abhandlung seiner theatralischen Bibliothek von dieser Stelle gegeben hat. Diese dreizehnte Abhandlung ist ganz gewiß von Lessing selbst, wenn auch, was vorhergeht, von Nicolai herrühren sollte. Der junge Lessing also schickt voraus: „Ich erinnere zugleich, daß ich Humor, wo ich das Wort übersetzen will, durch Laune gebe, weil ich nicht glaube, daß man ein bequemeres in der ganzen deutschen Sprache finden wird.“ Nach dieser Erklärung läßt er Dryden sagen: „Humor ist die lächerliche Ausschweifung im Umgange, wodurch sich ein Mensch von allen übrigen unterscheidet. Die Alten hatten in ihren Lustspielen sehr wenig davon; denn das geloion der alten griechischen Komödie, deren Haupt Aristophanes war, hatte nicht sowohl den Zweck, einen gewissen Menschen nachzuahmen, als vielmehr das Volk durch einen seltsamen Einfall, der meistenteils etwas Unnatürliches oder Unflätiges bei sich hatte, lachen zu machen.*) In ihrer darauffolgenden neuen Komödie suchten nun zwar die Dichter das ethos so wie in ihren Tragödien das pathos des Menschen auszudrücken. Allein dieses ethos enthielt bloß die allgemeinen Charaktere der Menschen und ihre Sitten, als da sind: alte Leute, Liebhaber, Bediente, Buhlerinnen, Schmarotzer und andre solche Personen, wie wir sie in ihren Lustspielen finden ... was aber die Franzosen anbelangt, ob sie gleich das Wort humeur in ihrer Sprache haben, so machen sie doch nur einen sehr geringen Gebrauch in ihren Komödien und Possenspielen davon, die weiter nichts als schlechte Nachahmungen des geloion oder des Lächerlichen der alten Komödien sind. Bei den Engländern aber ist es ganz anders, die unter Humor irgend eine ausschweifende Gewohnheit, Leidenschaft oder Neigung verstehen, die, wie ich schon gesagt habe, einer Person eigentümlich ist, und durch deren Seltsamkeit sie sich sogleich von allen übrigen Menschen unterscheidet. Wenn dieser Humor lebhaft und natürlich vorgestellt wird, so erzeugt er meistenteils das boshafte Vergnügen, welches sich durch das Lachen verrät, wie denn alle Abweichungen von dem Gewöhnlichen am geschicktesten sind, es zu erregen. Das Lachen aber ist dabei nur zufällig, wenn nämlich die vorgestellten Personen phantastisch und närrisch sind; das Vergnügen hingegen ist ihm wesentlich, so wie einer jeden Nachahmung der Natur. In der Beschreibung dieser Humors oder Launen nun, die er an gewissen einzelnen Personen bemerkt hatte, bestand das eigentliche Genie und die größte Geschicklichkeit unsers Ben Johnsons.“

*) Das Beispiel von Sokrates, wie ihn Aristophanes auf die Bühne brachte, scheint mir nicht glücklich gewählt; der und Kleon entsprachen nach der Vorstellung der Athener ja gerade dem humour, wie ihn Dryden verstand, und wie ihn Lessing schon damals auffaßte.

Man achte darauf, wie wenig diese Darlegung unserm Humorbegriff entspricht; das Lachen soll nur zufällig sein, nur aus den eigentümlichen närrischen Charakteren folgen, also aus dem Stoffe, während wir bei Humor zunächst an die subjektive Form der dichterischen Leistung denken; viel eher und sogar ziemlich genau deckt sich Drydens Ausführung mit dem, was wir Realismus oder Naturalismus des Dramas nennen; und der Engländer hatte ganz recht, wenn er die Forderung, eigentümliche Charaktere natürlich vorzustellen, als neu und national der französischen Komödie entgegenstellte.

Der reife Lessing der Hamburgischen Dramaturgie ist auf die Wortgeschichte (1768) noch einmal zurückgekommen, im dreiundneunzigsten Stück, in einer Anmerkung, die ebenso wie Dryden an Ben Johnson anknüpft. „Das Wort Humor war zu seiner Zeit aufgekommen und wurde auf die lächerlichste Weise gemißbraucht." Er gibt eine Stelle aus Ben Johnsohn wieder:

„As when some one peculiar quality
Doth so possess a Man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers
In their construction, all to run one way,
This may be truly said to be a humour."

(„Wenn irgend eine besondere Gemütsart von einem Manne dermaßen Besitz ergriffen hat, daß sie alle seine Leidenschaften, seine Geister und seine Kräfte in ihr Gefüge hereinzieht, daß sie alle einen Weg gehen, so kann dies wahrhaftig als Humor bezeichnet werden.") .. „Der Humor, den wir den Engländern jetzt so vorzüglich zuschreiben, war damals bei ihnen großenteils Affektation; und vornehmlich diese Affektation lächerlich zu machen, schilderte Johnson Humor. Ich habe Exempel davon (Lessing meint die Kunst der Alten, zu individualisieren) fleißig gesammelt, die ich auch bloß darum in Ordnung bringen zu können wünschte, um gelegentlich einen Fehler wieder gut zu machen, der ziemlich allgemein geworden ist. Wir übersetzen nämlich jetzt durchgängig Humor durch Laune, und ich glaube mir bewußt zu sein, daß ich der erste bin, der so übersetzt hat. Ich habe sehr unrecht daran getan, und ich wünschte, daß man mir nicht gefolgt wäre. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, daß Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade entgegengesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist, außer diesem einzigen Falle, nie Laune. Ich hätte die Abstammung unsers deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben besser untersuchen und genauer erwägen sollen. Ich schloß zu eilig, weil Laune das französische humeur ausdrückt, daß es auch das englische humour ausdrücken könnte; aber die Franzosen selbst können humour nicht durch humeur übersetzen."

Ich glaube zu wissen, wie Lessing zu dieser Korrektur gekommen ist. Zwischen 1758 und 1768 fällt die Veröffentlichung eines Briefes von Voltaire an den Abbé d'Olivet, den Kanzler der französischen

Akademie. Voltaire beklagt, daß die französische Sprache verarmt sei durch die Masse müßiger Bücher, daß sie gute Ausdrücke verloren habe, die sich im Englischen erhalten hätten, wie désapointé und partie. Er schreibt (am zwanzigsten August 1761) über unsern Begriff:

„Je trouve, par exemple, plusieurs mots qui ont vieilli parmi nous, qui sont même entièrement oubliés, et dont nos voisins les Anglais se servent heureusement. Ils ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot humeur, humour, qu'ils prononcent yumour; et ils croient qu'ils ont seul cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce charactère d'ésprit. Cependant, c'est un ancien mot de notre langue, employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille. Au reste, quand je dis que cette humeur est une éspèce d'urbanité, je parle à un homme instruit, qui sait que nous avons appliqué mal à propos le mot d'urbanité à la politesse, et qu'urbanitas signifiait à Rome precisément ce qu'humour signifie chez les Anglais."

Ich habe die Geburtswehen des deutschen Wortes, des deutschen Sprachgebrauchs ausführlich dargestellt, weil der Begriff eigentlich erst in der deutschen Aesthetik, die immer eine Metaphysik des Schönen sein wollte, zu so hohem Ansehen gelangt ist. Selbst die beiden vorzüglichen Humoristen, die das Lesenswerteste über den Humor geschrieben haben, Jean Paul und Vischer, hielten sich für verpflichtet, mit allem philosophischen Rüstzeug an den Begriff heranzutreten. Jean Paul spricht von einer Totalität des Humors, von einem auf das Unendliche angewandten Endlichen, und hat mit all seinem Witz theoretisch den Humor nicht so verständlich gemacht wie durch manche humoristische Gestalt seiner Romane. Vischer, der seiner Theorie spät genug das Beispiel seines prächtigen humoristischen Romans folgen ließ*), hat sich vergebens bemüht, Hegels Schablone auf den Humorbegriff anzuwenden; er soll als alter Herr selbst in ein befreiendes humoristisches Lachen ausgebrochen sein, da er die Paragraphen 205 bis 222 seiner ‚Aesthetik' wieder einmal aufschlug. Mir will es scheinen, als habe Vischer mit seinen blutleeren Abstraktionen eher eine Definition der Philosophie als des Humors konstruiert. Ich habe mir Mühe gegeben, redlich, die Metaphysik Vischers in die Sprache eines Menschen zu übersetzen, der nicht ganz ungeschickt zum Genusse humoristischer Dichtungen ist;

*) ‚Auch Einer' ist wie ein Musterbeispiel zu einer neuen Theorie (I, 448) aus Vischers Aesthetik: „Die humoristische Persönlichkeit braucht . . . kein grundliederlicher Falstaff zu sein. Katarrh und Hühneraugen reichen hin, eine Natur, wie sie der Humor fordert, unendlich unglücklich zu machen, denn sie hat die geistige Organisation, zu fühlen, was das heißen will, in der Ausführung der reinsten Zwecke gehindert, in den schönsten Augenblicken gestört zu sein durch Husten, Schneuzen, Spucken, Niesen, Hinken. Sie ist darin so empfindlich wie nacktes Fleisch in einer Wunde, sie ist ein schalloses Ei."

ich habe mir auch die drei Stufen des Humors in künstlerische Erinnerungen zu übersetzen gesucht: die erste Stufe oder der naive Humor ist noch gar kein Humor; die zweite Stufe oder der gebrochene Humor entspricht ungefähr dem, was wir bei Shakespeare und Swift, in geringerem Maße bei Sterne, bei Jean Paul und bei Vischer selbst als Humor genießen. Was aber ist der Humor auf seiner dritten Stufe, der eigentliche, der große, der freie Humor? Ich fürchte wirklich, der freie Humor ist gar nichts andres als die ganz freie Weltanschauuung des wahrhaft philosophischen Kopfes, das heilige Lachen des Philosophen, die Ueberlegenheit über alles Treiben und Denken der Menschen, die Resignation eines großen Herzens; und all diese Größe können wir erst dann als Humor empfinden und genießen, wenn der Philosoph zufällig auch ein humoristischer Schriftsteller war und den Humor der ersten und der zweiten Stufe (Witz, Laune, Ironie, Uebermut, Wehmut) dazu benutzt hat, seine Weltanschauung an einem humoristischen Menschen darzustellen. Humor läßt sich nicht definieren, weil es Humor in der substantivischen Welt nicht gibt, weder als ein reales Ding, noch als ein Gedankending; es gibt Humor nur in der adjektivischen Welt; es gibt humorische Denker (auch unter ganz schlichten Menschen; zu Humoristen werden sie erst, wenn sie Bücher schreiben), es gibt humoristische Gestalten, humoristisch für den Betrachter oder für den Leser. Ich finde ein unfreiwillig humoristisches Eingeständnis dieser Tatsache, daß nämlich der definierte Humor gar nicht existiert, bei Vischer selbst (I, 472): „Der Begriff dieses Humors (des freien Humors, des Humors auf der höchsten Stufe) ist notwendig, seine Verwirklichung bleibt Aufgabe." Man könnte das mit den gleichen Worten von vielen schönen Begriffen sagen. Gott, Freiheit, Glück sind notwendig; ihre Verwirklichung bleibt Aufgabe; was nicht ausschließt, daß es (relativ) gottselige, glückliche, freie Menschen gibt. Auch der Humor der höchsten Stufe ist nur ein Postulat der Theorie.

(Schluß folgt)

Der Sterbenden / von Jakob Picard

Der Frühling kann nicht mehr dein Antlitz färben,
O Kind, sie flüstern nur vom Sterben.

Dein Lächeln ist nur wie das leise
Verhaltene Weinen vor der dunklen Reise.

Du möchtest gern, ich weiß, von den Spalieren
Den Hauch der Pfirsichblüten noch verspüren,

Doch denke nur, wir gingen beide
Im Sommer noch gebräunt durch das Getreide,

Und denke auch, daß ich an deinem Grabe
Ein Leid wie dieses zu behüten habe.

Offener Brief an Herrn Alfred Kerr

Sehr geehrter Herr Kerr! Wir haben hier und da Gelegenheit gehabt, uns an dritten angenehmen Orten die Hand zu geben. Obwohl es Ihnen wie mir ersichtlich ist, daß wir in vielen Dingen einen verschiedenen Geschmack haben, ist unser richtig distanziertes Verhältnis bis jetzt dadurch nicht erschüttert worden. Ich hoffe, daß dies durch den folgenden Brief ebensowenig geschieht, wie es geschehen würde, falls Sie eines Tages ein Werk von mir öffentlich tadeln zu müssen glauben. Ich greife in diesem Briefe grundsätzlich nicht Ihre Person an, nicht einmal Ihre Prinzipien. Seit den Tagen Pasquinos sind die Ansichten darüber geteilt, wie weit man bei der Verfechtung einer Sache, die man für gut hält, private Angelegenheiten benutzen darf. Ich bin der Meinung: überhaupt nicht. Sie und andre glauben, daß es bis zu einem gewissen Grad erlaubt sein müsse. Diese Frage wollen wir hier nicht erörtern. Die Zeitungen haben in den letzten Tagen genug darüber gebracht. Ueber Prinzipielles nur soviel: So sehr die Meinungen über das, was Freiheit und Fortschritt ist, auseinandergehen — es dürfte einen Punkt geben, wo die modernsten mit den reaktionärsten Menschen übereinstimmen. Fortschritt ist jedenfalls die immer stärkere Beschützung, die wir dem Privatleben angedeihen lassen. Wir haben heute auch in seelischen Dingen eine, wenngleich größtenteils ungeschriebene Habeas-corpus-Akte. Wenn ich Ihre Tendenzen richtig interpretiere, so dürfte es Ihnen im Wesentlichen darauf ankommen, das ‚Menschentum' des Einzelnen gegen die Ansprüche der Gesamtheit, mag sie sich als Staat, Gewerkschaft, Familie oder nur als Teegesellschaft zeigen, als das Wertvollere zu schützen, während ich stets den Gruppenwillen gegen den Einzelwillen verteidige. Um so paradoxer muß es scheinen, daß Sie in diesem Fall vor dem Privatleben nicht Halt machen zu müssen glaubten, während ich es mehr geschützt wissen will. Aber, wie gesagt, um Prinzipien soll es sich hier nicht länger handeln; es genüge diese Gegenüberstellung. Vielmehr kommt es mir auf Ihre Argumente an, die ich in diesen Zeilen mit der sachlichen Kühle beurteilen möchte, wie etwa ein trockener Egyptologe den Bericht eines neu gefundenen Papyrusfetzens gegen eine phantastische Mitteilung des Manetho ins Feld führt.

Soviel mir bekannt, ist Ihre Gegnerschaft gegen Herrn von Jagow zum ersten Mal nach der Konfiskation der Zeitschrift ‚Pan' wegen der darin enthaltenen Flaubertschen Tagebücher in die Oeffentlichkeit getreten. Nun, bei den Manen Flauberts, ich glaube: Herr von Jagow hatte Recht. Sie richten Ihre Geschosse nach einer falschen Seite, wenn Sie gegen den Polizeipräsidenten die unbestrittene Größe Flauberts ausspielen. Sie hat mit dieser Angelegenheit nicht das Ge-

ringste zu tun. Für den Zensor liegt die Sache ganz einfach so, daß in einem für den Straßenhandel bestimmten dünnen Heft eine üppige Lupanar-Szene dargestellt ist. Dies widerspricht jedoch durchaus den Sitten, auf denen unser gesellschaftliches Zusammenleben aufgebaut ist. Es widerspricht aber auch zugleich dem guten Geschmack. Dem jungen Flaubert hat ein gütiges Geschick in dem Niltal ein angenehmes Abenteuer beschert. Er hat es sich, ohne an die Oeffentlichkeit zu denken, in sein Tagebuch notiert, auch einigen Freunden in Briefen davon Mitteilung gemacht. Daß derartige Intima Flaubert-Verehrern und Flaubert-Kennern in Büchern zugänglich gemacht werden, hat nichts auf sich, und noch niemals ist etwas derartiges beanstandet worden. Etwas ganz andres aber ist es, ein solches Analectum in eine auf der Straße und an Bahnhöfen verkäufliche Zeitschrift zu bringen. Diese Zeitschrift, so heißt es, richtet sich ausgesprochen an die Intellektuellen. Spielt nicht bei diesem Wort ein Augurenlächeln um Ihre Lippen? Wie viele von ihnen haben die schwere Kost der Flaubertschen Bücher soweit assimiliert, daß ihnen der Urheber selbst nahe genug ist, um eine von ihm erlebte Courtisanen-Szene wesentlich darum zu genießen, weil ihr Held und Darsteller Flaubert ist? Ich glaube, Herr Kerr, Sie machen sich über die Intellektuellen ebensowenig Illusionen wie ich. Die Tatsache, daß diese Szenen von einem so bedeutenden Manne wie Flaubert ausgingen, ist also für den Polizeipräsidenten von keinem Belang. Ebensowenig aber geht uns die private Moral dieses Beamten an. Ein Zensor braucht weder ein großer Kunstkenner noch ein exemplarisches Beispiel der Keuschheit zu sein. Er braucht nur einigen Sinn und Verstand für das durchschnittliche moralische Fühlen des größeren, nicht des exquisiten Publikums zu besitzen. Absolut verbieten sollte er überhaupt nichts, nur Deplaziertes von der Stelle weisen. Ich würde als Flaubert-Verehrer nicht anders wie Herr von Jagow gehandelt haben. Ebensowenig könnte ich es für Heuchelei halten, wenn ein Zensor, der, wie man sich ausdrückt, „sein Leben genießt", durch vernünftige Beschränkungen dafür sorgt, daß Dinge nicht in die breite Oeffentlichkeit gelangen, die dem reifen Kenner zugänglich sein mögen.

Nun hatte Herr von Jagow das allerdings groteske Malheur, daß sein Wohlgefallen auf eine Schauspielerin fiel, welche mit der Zeitschrift ‚Pan' gewissermaßen in Personalunion steht. Davon wußte er nichts, und es gehört wahrhaftig nicht zur allgemeinen Bildung, dies zu wissen. Sie veröffentlichen als Ankläger einen Brief, in dem Herr von Jagow anfragt, ob er der Dame einen Besuch machen dürfe. Nun, wenn ein Herr einen solchen Brief an eine Dame schreibt, so ist zunächst, um ein Urteil über den Schritt zu bekommen — ohne der Dame damit die geringste Unkorrektheit zuzutrauen — die Frage berechtigt: Wie ist ihm die Dame begegnet? Sie kann in völlig einwandfreier

Form so viel Interesse gezeigt haben, daß die briefliche Anfrage eines Mannes, ob eine Fortsetzung der Unterhaltung erlaubt sei, vollkommen berechtigt ist; allerschlimmstenfalls war das eine Voreiligkeit. Ich bin weit davon entfernt, in das böse Gerede einzustimmen, das seit jener Theaterprobe im Schwange ist. Im Gegenteil, ich will die Dame schützen. Wenn es wirklich wahr ist, daß sie durch liebenswürdiges Geplauder die Aufmerksamkeit des gestrengen Polizeipräsidenten von einem etwas heiklen Stücke ablenken wollte oder aber, wenn sie ganz einfach mit Aufbietung charmanter Beredsamkeit den vielleicht sachlich gegnerischen Mann auf die Seite des Deutschen Theaters herüberziehen wollte, so kann ich das als nicht mehr denn eine anmutige Frivolität betrachten, die einer reizvollen Frau unter allen Umständen erlaubt sein muß. In einer solchen Sache ist beiden Teilen ein gewisser Spielraum zu geben: der Frau das Recht, zu bezaubern; dem Mann das Recht, sich bezaubern zu lassen. Wir sind zwar nicht mehr so brutal, die Frau, als das Gefäß des Teufels, für alle männlichen Torheiten verantwortlich zu machen, wir wollen aber auch nicht die angelsächsische Prüderie mit ihrem zu starren und zu engen Begriff der lady annehmen, die in dem galanten Mann gleich den rohen Verführer erblickt.

Warum ist die Dame nicht dixhuitième genug gewesen, um Herrn von Jagow auf seine Bitte zum Tee einzuladen, ihn zunächst allein zu empfangen und ihn dann ihrem Gatten, dem Herausgeber des ‚Pan‘, vorzustellen? Dieses humoristische Tableau hätte vielleicht einen unsrer Dramatiker veranlaßt, uns endlich die noch fehlende deutsche Gesellschafts-Komödie zu schreiben. Wäre ein so amüsantes Faktum durchgesickert, so hätte der Scherz die Indiskretion entschuldigt. Was die Dame tat, war nicht so amüsant, aber auch nicht falsch. Sie machte ihrem Gatten Mitteilung davon, und der wandte sich an Herrn von Jagow, von dem er eine einwandfreie Erklärung der Situation erhielt. Damit hätte die Sache erledigt sein müssen. Vollkommen rätselhaft bleibt, wie die Angelegenheit überhaupt andern Menschen als dem betroffenen Ehepaar, dem Präsidenten und seinem Mittelsmanne bekannt werden konnte.

Lassen Sie mich noch einen Augenblick auf die Argumente Ihres Briefes eingehen. Ist das Billett des Präsidenten eine Beleidigung — was ich ja nicht finde — so machten Sie sich zum Verbreiter dieser Beleidigung, gaben ihr durch die Veröffentlichung erst Resonanz. War aber das Billett ein Nichts, warum dann so viel Lärm um einen Eierkuchen? Vor allem ist Herrn von Jagow nicht im mindesten irgend eine galante Absicht nachzuweisen. Daß er als Theaterzensor Fühlung mit Schauspielerkreisen sucht, ist löblich; daß er zum Anknüpfungspunkt das angeregte Gespräch mit einer reizvollen Schauspielerin sucht, spricht in keiner Weise gegen ihn. Auch das:

„Bitte eigenhändig" hat für einen viel beschäftigten Mann nichts Belastendes. Briefe, die nicht eigenhändig adressiert sind, kommen unter Umständen überhaupt nicht oder verspätet in seine Hände; und ferner ist es nicht nötig, daß jeder Sekretär oder Schutzmann liest, wo sich sein Chef am Sonntag Nachmittag aufhält, welches immer seine Absichten sind. Aber selbst wenn die Absichten des Herrn Präsidenten galante gewesen wären: sind wir solche Pedanten, daß man ihm das verübeln soll, so lange er sie nicht aufdringlich oder grob äußert? Die Verquickung der Angelegenheit mit der Theaterzensur wäre dann eine kleine Ungeschicklichkeit; wirklich nur eine kleine, denn Ihr Vergleich mit dem Kritiker ist nicht zutreffend. Während es in der Tat nicht empfehlenswert ist, daß ein Kritiker zu Schauspielerinnen, über die er zu schreiben hat, Beziehungen sucht, hätte die Zensur durch derartige Verhältnisse nicht das Mindeste zu verlieren. Im Gegenteil, ich sehe darin sogar etwas Wünschenswertes, daß ein Polizeipräsident von Schauspielern gelegentlich inoffiziell beraten wird, und wo wäre dies besser möglich, als in Plauderstunden im Salon einer Frau? Seine Zensur würde dadurch vielleicht zu milde ausfallen, aber wäre das nicht gerade in Ihren Augen ein Vorteil? Auch der Vergleich mit der Schreibmaschinistin einer Tramway-Gesellschaft ist nicht erleuchtend. Denn diese braven Mädchen dürften kaum in der Lage sein, selbst den galantesten Polizeipräsidenten über die innere Struktur ihrer Gesellschaft und deren Ziele zu unterrichten.

Ganz und gar daneben aber trifft der Partherpfeil, den Sie in dem letzten Abschnitte Ihres Briefes auf Herrn von Jagow richten. Sie bringen ihn in Zusammenhang mit einem Manne gleiches Namens, der einmal einem Amtsrichter während der Verhandlung ins Gesicht schlug. Erlauben Sie mir, der Sie Humor verstehen, einen scherzhaften Vergleich. Soviel mir bekannt ist, haben Sie, seit Sie, von dem Recht des Publizisten Gebrauch machend, einen nom de guerre erwählten, niemals verhehlt, daß Ihr bürgerlicher Name Kempner ist. Ich begehe wohl keine Indiskretion, das zu erwähnen. Könnte man nun nicht in freier Umschreibung des Paragraphen IV Ihres Briefes Folgendes sagen: Da war mal eine Kempner, die vor langer Zeit unsägliche Gedichte schrieb und der Lächerlichkeit anheimfiel. Es ist natürlich keine Rede, daß Sie diese Kempner sind. Sie sonst zum Theaterkritiker der ersten deutschen Stadt zu setzen — und so weiter. Also niemand soll so unsinnig sein, Sie für diese Kempner zu halten . . .

Mit den besten Empfehlungen

Ihr ergebener

Oscar A. H. Schmitz

Der Kritiker / von Egon Friedell (Fortsetzung)

Die „parteiische", ‚subjektive' Kritik ist die objektivste, sie ist die einzige objektive. Die Forderung, ‚unparteiisch' zu sein, ist gleich der Forderung, sich für eine Sache nicht zu interessieren. Der einzige Zugang zu einer Sache ist aber eben gerade das ‚vorurteilsvolle' Interesse. Denn nur dem voreingenommenen ‚Liebhaber' erschließt sich das Wesen der Dinge. Das Mittelalter hatte keine blasse Ahnung von der Antike, weil es sich über die Antike stellte und in den Griechen und Römern ‚blinde Heiden' sah. Aber als mit der Renaissance die rückhaltlose, fanatische, fast pathologische Begeisterung für das Altertum begann, in dem Augenblick begann auch das Verständnis des Altertums. Auch Goethe und Winkelmann haben zweifellos die griechische Kunst überschätzt, indem sie sie für den Kanon aller Kunst hielten, aber sie haben eben deshalb am weitaus meisten unter allen ihren Zeitgenossen von griechischer Kunst verstanden. Hundert Jahre später erschien Nietzsche und fand wiederum, von ganz anderen Wegen herkommend, die Vorsokratiker seien die Idealgriechen gewesen; und in einer gewissen Zeit wird man zweifellos wiederum erkennen, daß er übertrieben, gefälscht, verschoben hat, daß er mit seiner Auffassung völlig in die Irre ging, und trotzdem hat er bis jetzt die Griechen dieses Zeitalters am weitaus tiefsten und klarsten erkannt, und durch ihn haben wir überhaupt erst etwas über die Hellenen vor Sokrates erfahren. Ja selbst die höchst fadenscheinige und herausgeputzte Kultur Ludwigs des Vierzehnten hat auf Deutschland außerordentlich befruchtend gewirkt durch den Enthusiasmus, den sie hervorrief: sie hat in Deutschland Größeres und Dauerhafteres geschaffen als in ihrem eigenen Mutterlande, infolge jener skrupellosen, weit übers Ziel hinausschießenden Anerkennung. Nein: man wird nicht behaupten können, daß Ueberschätzung und Uebertreibung eine Hemmung der Kritik seien.

Der Kritiker ist gar nicht dazu da, als eine Art beeidigter Schätzmeister mißtrauisch die Kunst zu beschnuppern, einen großen Korrektur-Rand zu machen, alle ganzen und halben Fehler anzustreichen, „Einflüsse aufzuzeigen", vor Ueberschätzung zu warnen und schließlich zu erreichen, daß uns nichts mehr recht gefällt. Seine Aufgabe ist genau das Gegenteil: er hat den Bestand an Talenten direkt zu vermehren, indem er sie entdeckt, dazu stempelt, meinetwegen sogar erfindet. Er hat zu zeigen, daß die Alten es vielleicht ganz gut gekonnt haben, daß wir es aber jedenfalls anders machen müssen, und daß aus der Verpflichtung, es besser zu können, auch notwendig die Fähigkeit dazu sich eines Tages organisch entwickeln wird.

Es gibt nur ein paar Laster, und die sind überall gleich, aber es gibt unzählige Tugenden, und täglich entstehen neue, und es sind sicher noch lange nicht alle gefunden und betätigt. Daher wird ein

Mensch, ein Buch ganz anders klar, wenn man seine Vorzüge ins Licht stellt, als wenn man seine Fehler zeigt. Auch ist zu beobachten, daß selbst der dümmste Leser immer noch genug Bosheit und Dünkel besitzt, um die Schwächen der zeitgenössischen Autoren auszufinden, während er von ihren Schönheiten erst eine blasse Ahnung bekommt, wenn man ihn mehrmals mit dem Kopf darauf stößt.

Eine Sache heruntermachen ist das müheloseste und zugleich dankbarste Geschäft, dem ein Mensch sich hingeben kann; er hat es leicht, auf diesem Gebiet Erfolge zu erzielen, denn er findet in der unsrer Spezies nun einmal eigentümlichen Obtrektationssucht einen stets hilfreichen Bundesgenossen. Wie schnell ist uns auch vom mittelmäßigsten Kopf der Geschmack an einer Sache benommen, die uns soeben noch entzückt hat! Und wir sind ihm noch erkenntlich für diese Erleichterung. Denn dunkel und instinktiv fühlen wir, daß neue Werke, neue geistige Kräfte dadurch, daß sie uns zuströmen, auch Gegenbewegungen fordern; daß sie keineswegs ein blos einseitiges Geschäft darstellen, sondern daß sie auch von uns gewisse Leistungen verlangen, daß sie verpflichten. Der Mensch ist aber nicht gern verpflichtet, wenn er nicht absolut muß; und so wirken menschliche Mißgunst und menschliche Faulheit zusammen, um in einem derartigen Verschlechterer und Verhäßlicher des Lebens nicht, wie billig, den Erbfeind, die bösartige, giftige, in aller ihrer Winzigkeit lebenzerstörende Tuberkel zu erblicken, sondern den willkommenen Erlöser von neuen Pflichten und neuen Bewegungen. Es gibt eine ganze Gilde von Burschen, die es als ihre Lebensaufgabe zu betrachten scheinen, alle besseren menschlichen Regungen zu ‚entlarven' und überhaupt das ganze Leben: Natur und Kunst, Wissenschaft und Politik, die gesamte Menschheitsgeschichte seit Adam durch sogenannte ‚naturalistische' oder ‚rationalistische' Erklärungsweise auf ein ganz ordinäres, unpoetisches und — wenigstens für jeden feineren Geschmack — tief uninteressantes Niveau herunterzunivellieren. Sie würden gegebenenfalls von Dante nachweisen, daß er die Beatrice besungen hat, weil er von ihr eine Lebensrente bezog, und von Jesus, daß er das Christentum gegründet hat, um sich eine wirksame Zeitungsreklame zu verschaffen, und von Gott, daß er die Welt geschaffen hat, um damit ein lukratives Geschäft zu machen. Sie wissen immer genau, ‚warum' ein Mensch diese oder jene scheinbar idealistische Handlung begangen hat. Solche „scharfe, kritische Köpfe", denen man „nichts vormachen kann", sind wohl die schädlichsten Patrone, die es überhaupt auf diesem Planeten gibt. Denn unter allen Umständen sind ihre ‚Enthüllungen' nur dazu angetan, das Leben zu verarmen. Sie sind sehr wohl imstande, wenn sie in genügenden Massen auftreten, ganze Zeitalter zu infizieren, zu zersetzen. Und man muß oft einen sehr immunen geistigen Organismus besitzen, um ihnen zu widerstehen, denn die Paradoxie —

auch die falsche und gesuchte — hat immer einen gewissen Glanz für sich, und wenn jemand die Dinge auf den Kopf stellt, so hat er zumeist darauf zu rechnen, daß er mit dieser wirksamen Varieteenummer Zulauf findet.

Man nennt solche Menschen kritisch, obgleich sie genau das Gegenteil davon sind. Im allgemeinen gilt ein Mensch um gerade so viel gescheiter, als er mehr an den Dingen auszusetzen weiß. In Wirklichkeit ist eben das der Beweis seiner Dummheit. Man findet sein Verfahren scharfsinnig, aber es ist im eigentlichsten Sinne des Wortes stumpfsinnig. Stumpfheit der Sinne, Mangel an Hellhörigkeit, Gesicht, Feinfühligkeit ist die erste Voraussetzung absprechender Kritik. Es gibt keine ‚Einwände'; nur beschränkte Menschen haben Einwände. Und was die ‚Mängel' betrifft, so gehen sie uns nichts an. Sie sind Müll, Abfall, Hobelspäne; wertlose Arbeitsüberschüsse, die für niemand charakteristisch sind. (Schluß folgt)

Gottsleben / von Willi Handl

Von ihm darf mit Gewißheit gesagt werden: Ein Schauspieler, wie dieser, kommt nie mehr wieder. Nicht etwa, weil seine Art so einzig kostbar oder seine Menschlichkeit von so starken Zügen gewesen wäre, wie den Prinzen und Riesen der Bühne von der Rührseligkeit verstörter Zeitgenossen meistens nachgerufen wird; sondern weil er ein Letzter war, aus lang versunkenen Zeiten noch übrig — der zufällig aufbewahrte Rückstand einer Epoche, die nicht mehr ist und nicht mehr auferstehen kann. An seiner Persönlichkeit war nichts einzig und unwiederholbar als eben dies, daß sie, wie sie ging und stand, dem heutigen Geschlechte noch vor Augen brachte, wie ein früheres Alter menschliche Komik sah und begriff. Die Besten seines Schlages sind längst von der Erde weg; haben die Jahre der künstlerischen Erneuerung, die seither alles Tragische und alles Heitere auf der Bühne unter ein andres Licht gestellt hat, nicht gesehen und nicht geahnt. Er allein war noch übrig, ein Denkmal versunkener Jahrzehnte. Und also blos darum ein Einziger, weil er ein Letzter war.

Seine Bestimmung auf der Bühne war diese: so fett zu sein, wie kein andrer Mensch sein konnte. Er spielte den unwiderstehlichen Bauch, die imponierende Schwammigkeit, die Schwere an sich; spielte und exhibierte sie mit dem abnormen Umfange seines Leibes, mit den kurzen und hastig pendelnden Beinen und mit dem feucht überglänzten, breitflächigen Gesichte. In diesem gab es oft nur einen Mund und nichts weiter. Vor dessen mächtig klaffender Weite schien alles andre scheu zurückgewichen und unsichtbar geworden zu sein. Die Augen verschwanden vollends hinter dem schmalen Spalt, als wüßten sie, daß diese speckige Komik ohne ihr Licht nur um so kräftiger glänzen müsse. Denn

was das Auge auf der Bühne auszusagen hat, lag weitab von den Funktionen dieses Schauspielers.

Er hatte als Darsteller keinerlei Miene; sein Gesicht wirkte wie sein Körper, nur als Dimension. Die Komik, die er gab, war eine Komik der Breite; er zeigte die Unmöglichkeit der Menschen, deren körperlicher Umriß ein bestimmtes Maß in der Wagrechten überschreitet. Eine solche Figur macht natürlich jede pathetische Gebärde und jeden Ausdruck von Affekt zur puren Lächerlichkeit. Und diese wirkte mit und wirkte nach, wenn der gedunsene Hanswurst wieder in Ruhe war und nichts mehr zu tun hatte, als da zu sein und auf seine Unform aufmerksam zu machen. Dann war es eben lächerlich, sich auch nur zu denken, daß dieser Kloß ein Mensch sei, dem irgend eine zufällige oder gewollte Bewegung sogleich die unglaublichsten Posen und Gesten aufzwingen, die unerhörtesten Laute entpressen könnte. Denn wenn er sprach, dann war seine Komik der Versulzung erst restlos erfüllt. Seine Stimme ächzte und krächzte, schnurrte und schnaufte, prustete, keuchte und schnob und machte einen Lärm wie eine eingefettete Raspel. Sie quetschte sich mühsam aus dem umfänglichen Leibe herauf, als müßte dieser allzuträgen Masse jeder Ton mit Ueberanstrengung entbunden werden. Mit solcher Stimme gesprochen war eben auch das harmloseste Wort und der einfachste Satz im Moment des Aussprechens schon parodiert und zur Karikatur entstellt. Wenn Gottsleben nur auf der Szene stand, so konnte man keinen Augenblick lang von den Wirkungen seiner Anwesenheit unerreicht bleiben. Da war ein Kerl zugegen, der das Gelächter wie mit physischer Gewalt auf sich herniederzwang.

Die Herkunft des Gelächters aus dem Widerwärtigen: dieses abgetane Prinzip der Possenreißer von ehedem war sein lebendiges Erbe geblieben bis in unsre Gegenwart. Denn seine Komik stammte aus der Zeit der lautesten und selbstgefälligsten wiener Gemütlichkeit; und diese war im Grunde nie etwas andres, als Roheit voll Rührung über sich selbst. Der Mensch ohne Würde, der geprügelte oder besoffene Mensch, der hinausgeworfene, blamierte, entstellte oder sonstwie reduzierte Mensch ist immer ihr liebster Spaß gewesen. Damals gar, als das wiener Volk, in politischer Blindheit verhalten und von schlauer Willkür fast mit Absicht korrumpiert, seiner selbst noch weniger achtete als jetzt! Da war das Verächtliche mit dem Erheiternden beinahe identisch. Denn es ergab ein sicheres, leicht auspuffendes Ventil für den halbbewußten Ingrimm, der sich um das wirkliche Leben betrogen sah; das Gefühl der Leere, die dort zurückblieb, wo die Selbstachtung abgetötet war, konnte solange nicht zur unberechenbaren Verzweiflung werden, als man immer noch etwas Niedriges und Geringeres unter sich hatte, worauf die verwilderte Laune herumtrampeln durfte. Eine Kultur der Fröhlichkeit bestand nur im glatten Schliff des Witzes oder in seiner besonders gallig zubereiteten Säure. Nestroy,

der, wenn man ihn recht zu lesen weiß, soviel Schamloses und Unbarmherziges von den damaligen Menschen aussagt, ist die höchste Blüte solcher Kultur, und seine Verhöhnung Raimunds nur die aequivalente Kehrseite hierzu. Der komische Mensch der damaligen Bühne mußte die Verachtung alles Menschlichen entweder selbst verkünden oder sich ihr willig darbieten; das heißt: er war entweder giftig oder defekt.

Die heitere Darstellung der Geistesschwäche, die Komik der Trottel und Thaddädel, ist noch in ihrem letzten berühmten Vertreter, in Karl Blasel, lebendig. Ludwig Göttsleben repräsentierte neben ihm die leibliche Mißform, die Komik der auffallenden Erscheinung, die natürlich noch viel sinnfälliger und ohne jede geistige Ueberleitung wirken konnte. Diese besondere Gabe, dicker zu sein als die andern Menschen, hat ihn ja tatsächlich zur Bühne gebracht. Als man ihm vor vielen Jahrzehnten die erste Rolle anvertraute, da geschah es seinem ungeheuern Schädel und seiner beginnenden Verfettung zuliebe; und seither hat er, als Jüngling, als Mann und als Greis, nie etwas andres dargestellt als den Menschen mit dem hypertrophischen Körperumfang. Das war sein künstlerischer Charakter; er hielt ihn fest, wie er ihn aus den Jahren seiner Anfänge überkommen hatte, und fand nichts daran zu ändern. Der Zwang dieser Körperlichkeit hätte ja für seine Stellung im Bereiche des Theaters nicht allein bestimmend sein müssen; es wird schon auch mit seinem Willen und Bewußtsein geschehen sein, daß er gerade auf dieser historischen Note unbeweglich verharrte. Denn es hat sonst wohl Komiker von mächtiger Körperbreite gegeben, die über das rein Physische hinaus zu einer vertiefteren und menschlich edleren Darstellung gekommen sind. Hier sei nur an den melancholisch bittern und sehr geistreichen Karl Meixner erinnert, dessen Kunst der jetzt erwachsenen Generation noch geblüht hat. Aber Gottsleben hat jeden seelischen Zug, ja selbst jedes Raffinement des Witzes verschmäht. Er war und er blieb der theatergeschichtliche Wanst aus den Zeiten der Vorstadtposse. In zahllosen dramatischen Läppereien, in Possen, Singspielen, Feerien, Travestien, von denen auch kein Name mehr zurückgeblieben ist, hat er wohl Rollen gespielt, die nicht anders gespielt werden durften — oder zumindest nicht anders gespielt zu werden brauchten. Aber bezeichnend ist es, daß er auch Nestroysche Figuren voll Schärfe und Helligkeit mit der eintönigen Raspel seines Organs abgestumpft, mit der betonten Plumpheit seiner Erscheinung um alles witzige Licht gebracht hat.

Daß er dies bewußt und in Treue für die Zeit seines Werdens tat, darf ihm noch nachgerühmt werden. Dieses Wissen um die Art seiner Künstlerschaft machte es ihm doch möglich, einmal wenigstens sein Verharren in der Vergangenheit zur Bedeutung einer Mission zu erheben. Ihm verdanken wir es, daß wir in jener wiener Ausstellung, die von der Geschichte und der Entwicklung des Theaters Wesentliches

zu zeigen bemüht war, den großen alten Hanswurst plötzlich in vollster Lebendigkeit vor uns gesehen haben. Gottsleben spielte ihn mit einer befreiten Drastik und einem selbsttätigen Witz, an denen wohl zu verspüren war, wie sich dieser unzeitgemäße Komiker nun endlich in seiner eigenen, aus entsunkenen Zeiten zurückgeholten Welt wieder erlöst fühlte.

Das war sicherlich der lebendigste, bedeutendste, reichste und eigenste Moment im künstlerischen Leben dieses Schauspielers. Was er vorher gegeben hatte, war ein verspätetes Fortspinnen einmaliger Heiterkeit, die keinem Jetzigen mehr an die Seele rührte; und was nachher kam, war gar nur noch ein eigensinnig-ängstliches Festhalten an der Erinnerung, daß diese verzerrten Linien und diese klanglos schreienden Laute ehedem für komisch gegolten hatten. Er hat uns noch eine Weile lang lebendig erscheinen lassen, was lange schon aus den Beständen der Gegenwart in die Geschichte abgerückt und nicht mehr von unsrer Welt war. Nun sinkt es mit diesem letzten Nachzügler endgültig und auf Nimmerwiedersehen hinab. An ihm haben wir gerade noch ersehen können, daß es gar nicht so rühmlich oder wünschenswert gewesen ist, wie die Verlogenheit einer rückwärts gewendeten Sehnsucht uns etwa glauben machen möchte.

Hagemann und die Hamburger / von Arthur Sakheim

Die kompakte Majorität des hamburger Schauspielhauspublikums, die am sechzehnten Februar Herbert Eulenbergs ‚Alles um Liebe' mit einem barbarischen Theaterskandal beantwortete, oder vielmehr ihr erster Sachverwalter (primus inter pares) im Fremdenblatt, hegt die Ansicht, daß die springlebendige Bühne sich eine springlebendige Literatur schaffe. Ich muß der ausgezeichneten Meinung beipflichten. Denn so und nicht auf andre Weise erwachsen den hamburgischen Bühnen angemessene Dramenwerke, als da sind die Stücke der Herren Peter Werth, Kurt Küchler, Philipp Berges. Anderseits kann nicht geleugnet werden, daß auch der Doktor Hagemann recht hätte, wofern er etwa behaupten wollte, neue Bühnengebilde schrieben sich von der neuen Literatur her. Gewissermaßen negiere jeder wirkliche Dramatiker die alten und zeuge neue Formen. Denen sich die Theatertechnik und die Gehirne der Reporter-Rezensenten anzupassen hätten.

Dagegen läßt sich wiederum vom Standpunkte einer conglomerated mediocrity einwenden: Fällt uns ja gar nicht ein! Wir brauchen weder alte noch neue Literatur. Vielmehr Dichtung. Dichtung, der man den Ewigkeitswert sofort anschmeckt. Sommerspuk, Das letzte

Mittel, Herr und Diener, Es ist eine alte Geschichte: — so was hängt nicht in der Luft. Baron Berger verstand allerlei von diesen Dingen. Er entdeckte für uns Shakespeare, Hebbel und Victor Hahn. Er klärte unsre abgehetzten Seelen obendrein vor den Ereignissen literarhistorisch auf. Aber Hagemann glaubt an Eulenberg, der „ja wohl ein geistreicher Dichter sein mag", aber zuversichtlich Dramatiker zu sein sich einbildet. Hammonia locuta est. Also sprach der Geist des Hirsch Hyacinth.

Meine Guten! Laßt euch bewundern. Ihr möchtet immer Meister unter euch sehen. Das heißt, wie ihr die Dinge versteht: tüchtige und brauchbare Leute, Routiniers. Nun, dieser Doktor Hagemann ist nichts weniger als ein Meister. Weder als Schriftsteller noch als Regisseur, wahrscheinlich auch nicht als regierender Direktor. Aber ein Suchender. Auch unter dieser Kategorie keiner von den Feinsten und Ersten. Die Progonen verdunkeln ihn. Aber nur billigen kann ich es, daß dieser emsige Eklektiker den Mut hat. Man spielt heute im Deutschen Schauspielhause gewiß chaotischer als unter Berger. Das alte feudale Gebilde, tu Felix Austria, auf der einen — Sichemporschminken und preußische Zucht auf der andern Seite: es herrscht ein Kampf der Typen am Vorgesch. Ein wertvoller Kampf, wills mich bedünken — trotz alledem. Freilich versucht Hagemann den Beelzebock des Bonzentums mit dem Teufel regisseurlicher Doktrin auszutreiben. Er bricht mit dem Starsystem und hängt sein Herz an Farblosigkeiten. Nur ein höherer schauspielerischer Gewinn ist vorläufig zu buchen: die feine Elsa Valéry, schier aus Maeterlincks Trésor des humbles, meinem lieben Trésor des humbles, entsprungen: diszipliniert und persönlich, mit Technik und Kultur wohlversehen.

Wie einst in Mannheim, wird Sonntagvormittagsseelengymnastik getrieben. Solche Rokoko-, Renaissance- und Märchen-Matineen nehmen sich ganz hübsch aus, wennschon nicht viel dabei herauskommt. Weihevoll und seltsam nüchtern, oberflächlich und putzig-pedantisch. Zwei Szenen aus Gobineaus ‚Renaissance' wirkten arm. Den Vorwurf aber kann ich Carl Hagemann ganz und gar nicht ersparen: er verzettelt sich. Hans Sachs und Ayrer, sogar ‚Robert und Bertram' sind für ihn Regieprobleme. Es fehlt ihm die Bescheidenheit des echten Künstlers und der Aristokratismus des echten Gelehrten, die wissen, daß nicht jeder Einfall in die Oeffentlichkeit gehört. Seinen Ayrer möchte ich übrigens nicht aus meiner Erinnerung tilgen. Aber dem deutschen Schauspieler fehlt eben die spezifische Begabung für das Geruhig-Marionettenhafte (wofern er schauspielerische Individualität ist). Man stelle sich nur Wegener und die Durieux als Marionetten vor. Nun, mit Kreidemann und der Doré geht das auch nicht viel schöner. Vor allem: es lohnt sich nicht. Hans Sachs ist wirklich tot. Dagegen lebt eine moderne dramatische Literatur. Deutsche, belgische,

russische, italienische Dramatiker gibt es in Fülle. Eine der schamlosesten Reporterlügen besagt, uns fehlten die dramatischen Talente. Es gilt nur zuzugreifen! Und niemand komme mir ferner mit dem Einwand, Berlin sei ja in der Nähe, und so brauche man in Hamburg nicht ‚Literatur' zu spielen. Auch in Berlin passiert bekanntlich durchaus nicht alles, was passieren könnte und sollte. Das Publikum läßt sich erziehen. Durch Vorbesprechungen, Vorträge, Inhaltsangaben. Eine andre Frage ist, ob der Regisseur Hagemann die Befähigung besitzt, große Dinge zu tun. Den Nachweis hat er vorläufig nicht erbracht. Auch läßt sich eben schwer vergessen, daß er — an Antoine, Stanislawski, Reinhardt, Gordon Craig und andern gemessen — ein Epigone ist. Und dann halte ich Jeßner und übrigens auch Berger für ursprüngliche und harmonischere künstlerische Begabungen. Aber Jeßners Künstlertum bricht nur in langen Abständen an den Tag. Und Gordon Craigs können wir nicht verlangen; denn wir sind eben doch ‚nur' Hamburg.

An — — — / von Peter Altenberg

Wenn Dir jeder Athemhauch meines Mundes ebenso berauschend wäre wie meinem Peter,

wenn Dich mein Gehen, Stehen, Sitzen, und jede Linie meines Leibes ebenso entzücken könnte,

wenn der dunkle Klang meiner Stimme, wie Peter sagt, aus dem Gaumen-Resonanzboden,

Dir ebenso lieblich tönen könnte,

und ebenso berauschend das Rauschen meiner seidenen Unterkleider, wie ihm,

wenn Du in das Waschwasser meines Lavoirs, in dem ich badete,
ebenso liebevoll Deinen Kopf untertauchen könntest wie er,
gleichsam um zu ertrinken in heiliger Flut,

wenn Du mich ebenso nähmest als überirdisches Wesen, das ich natürlich nicht bin und nicht sein kann, bei Tag und Nacht,

wenn Du also gleich ihm aus meinen Armseligkeiten eine verklärte Dichtung machen könntest, die Dich beglückte und Leben spendete wie Tau und Sonne den zarten Pflanzen — — —

wer weiß, ob ich dann mich nicht verführen ließe, Dir zu dienen gleich ihm — — —.

Aber Du kannst, Du wirst es nicht zusammenbringen!

Es sind Mysterien, aufbewahrt von Gott für wirklich liebevolle Herzen!!!

Das zu erkennen, ist unser einziger, unser bester Schutz!

Es gibt nur immer Einen, dem wir ein Verhängnis werden! Den Anderen sind wir Zitronen, die man auspreßt, und deren Schale man in die Latrine wirft!

Berliner Theaterskandale / von W. Fred

Die Art, wie das berliner Theaterpublikum in diesem Jahr, das die Bühnenschriftsteller wohl kaum ein Jahr des Heils nennen werden, die neuen Aufführungen der großen und kleinen Bühnen aufnimmt, reizt zu einigen Bemerkungen. Man möchte ein paar Dinge über das Theater zum Publikum sagen, die man sonst nur innerhalb des ‚Metiers' sozusagen ausspricht. Muß denn immer nur von den Werten eines besonderen Werkes die Rede sein, im besten Fall das Wesen eines Dichters festgesetzt werden, der, ein Erdenkind wie wir alle, ja doch morgen oder spätestens übermorgen ein andrer sein wird? Schließlich, wer nicht mit eingeengtem, zwischen Café und Rampenlicht abgegrenztem Gesichtsfeld herumläuft, nicht mit verhängten Augen einen Ausschnitt der Welt und ihres Geschehens maßlos überschätzt, dem ist auch die Kunst nichts andres als ein Stück Leben, traurig oder lästig, vergnügt oder wehmütig, grotesk oder schal, wie der Tag eben geht. So soll einmal das Richterschwert ruhen. Aber auch der Hausschlüssel, auf dem die Leute so gerne bei Premieren ihr musikalisches Talent erproben. Warum tun sie's eigentlich? Daß einmal von Zeit zu Zeit frecher, überheblicher Schwindel, Mache oder bleierne Langeweile temperamentvoll abgelehnt wird, hat seine Gründe. Ich für meinen Teil begreife auch dann den Lärm nicht; man kann ja weggehen. Nur Snobismus zwingt die Herrschaften, ins Theater zu gehen, bevor sie einige Sicherheit oder doch eine Andeutung bekommen haben, auf welchen Weg dieser Autor lockt. In der Tat, die vernünftigen Menschen, die zur vierzigsten oder fünfzigsten Aufführung gehen, pfeifen und zischen nicht. Fühlt einer sich enttäuscht, so steht er eben auf und kommt nicht so bald wieder. Wie ers in dem Laden macht, in dem die Ware ihm nicht zugesagt hat. Immerhin: ich will den Leuten, die gerne Richter, Hüter der ihnen von weiß Gott wem anvertrauten Kulturschätze spielen, ihr Recht aufs Nein nicht verkümmern. Die Bühne braucht Resonanz; erst der Widerhall, den das Spiel weckt, vollendet das theatralische Geschehnis. Und wer den Zuruf will, der ihn stärkt, muß sich auch die gelegentliche Abwehr gefallen lassen. Es fragt sich nur, wie und warum sie auftritt. Nicht daß sie unberechtigt irgend einem Werke gegenüber ist oder scheint, interessiert mich heute. Sondern: wer die Kultur einer Zeit oder einer Gesellschaft begreifen will, den treibt es, zu untersuchen, warum so ungebärdig mit einem Mann umgegangen wird, der ja schließlich nichts versucht hat, als den Erzürnten Genuß, Erschütterung, Staunen, Lachen, Rührung — kurz: alles das, was der Zuhörer will — zu bereiten. Natürlich, indem er sich selber Genüge tut. Sonst wäre er kein Künstler. Sonst gelänge ihm weder, jemals zu den Herzen seines Publikums zu dringen, noch sie zornig zu machen. Nur die starken Eindrücke, frohe oder lustige, wecken so

lautes Echo, wie mans hier bei den letzten Premieren gehört hat. Ein nichtssagendes flaues Werk, ein Dilettantenkinderspiel bringt keine solche Explosion hervor, wie sie erfolgte, als das Deutsche Theater Karl Vollmoellers ‚Wieland‘ spielte und sein an manche Kämpfe gewöhntes Haus von grellem Lärm erschüttern lassen mußte. Nur wo ein starker künstlerischer Wille mit ungenügenden Mitteln oder zur unrechten Zeit wirkt, entsteht der Kampf des Dichters mit dem Tier da unten, das wir das Publikum nennen, das wir beschimpfen, und um dessen Lohn wir buhlen. Der Stärkere siegt, der heute Stärkere. Daß ein paar Jahrzehnte oder Jahrhunderte — was machts? — die Machtprobe anders ausfällt, weiß man längst. Auch literarische Prozesse werden revidiert.

Von dem Stück soll nicht noch einmal lange die Rede sein. Ganz einfach und ohne Anspruch auf kritische Autorität gesagt: ich habe viel für dieses moderne Märchen übrig. Es rückt die alte, in allen möglichen Mythen und Dichtungen schon abgewandelte Sage von Wieland dem Schmied, der fliegen will und muß, weil ihm die Kniekehlen durchschnitten sind, und der also nicht gehen kann, ins neue Licht der sportlichen Aviatik. Er ist der Mann, der sein Heldenstück, den großen Flug, einmal trifft, aber nie wieder. Seine Nerven sind nicht gut genug. Denn als ihn alle für mutig und kühn hielten, hat er gebebt, und darum gelingt ihm der Flug nie wieder: aus dem Sieger wird der Schwache. Eine Angelegenheit der Nerven. Wie man sieht, ein Thema unsrer Zeit und danach angetan, Menschen zu bewegen, die Stunde um Stunde erleben, wie nahe Heroentum an Verzagtheit, kühner Wille an kraftloser Sehnsucht steht. Der Dichter hat den Sinn seines Stückes nicht plastisch zu machen gewußt; vielleicht fehlt die dramatische Energie, vielleicht hat er zu viel oder doch zu vielerlei nebeneinander gewollt. Und es mag sein, daß sich gegen ihn selbst die Pointe seines Stückes wendet: er hat herumgezittert und geschwankt, als er zu kämpfen hatte, und konnte darum nicht siegen. Weshalb aber pfiffen und johlten die Leute?

Sie tun es immer wieder. Jetzt häufiger und brutaler als je. Auch leichtsinniger. Schließlich, so unsympathisch ruhigeren Naturen ein solcher Skandal ist, man mag ihn als Zeichen und Maß eines heftigen Ueberzeugungskampfes hinnehmen, wenn eine Gefühlswelt gegen die andre steht; anders, nicht ganz richtig, gesagt also: wenn um die Sache der Kunst gestritten wird. In diesem Jahr aber erleben wir es immer wieder, daß die Freude an ungestümer Aeußerung despotischer Massengewalt, ja geradezu die schadenfrohe Lust am Zerstören mühsam aufgebauter szenischer Arbeit solche Theaterskandale herbeiführt. Es scheint, als wollten die Besucher um jeden Preis bei etwas Sonderlichem dabei sein. Kanns nicht ein ganz ungeheurer Erfolg sein, das berühmte ‚Erlebnis‘ — nun gut, dann spielen die Leute unten

eben ihr eigenes Stück. Sie kramen in den Taschen, rütteln am Schlüsselbund und pfeifen sich eins.

Ich mag keine Notizen über die Wandlungen des Publikumsgeschmacks hervorsuchen. Der ‚Don Carlos', den letzthin die Besucher des nämlichen Deutschen Theaters in einer sehr schönen Aufführung bejubelten, wurde einstmals schroff zurückgewiesen. Schillers Worte, die vor zehn Jahren müde und verbraucht genannt und von Toren belächelt wurden, erweisen sich andern Ohren jetzt als stark, im Sinne einer andern Zeit eben. Damit soll keine Parallele zwischen Schiller und dem Autor des unglücklichen ‚Wieland' gezogen werden. Nur — es gibt zu denken, daß jetzt jeder Versuch eines modernen Autors in Berlin Widerspruch, Gehässigkeit, Kampflust findet. Es handelt sich wahrhaftig nicht um Dichter eines bestimmten Wesens, einer Schule, nicht um ‚modern' oder ‚unmodern'. Wer nicht unsterblich ist, den will man hier nun auch gar nicht mehr leben lassen. Sophokles, Shakespeare — es ist wundervoll, daß die neue Kunst des Theaters uns den Weg zu ihnen wieder eröffnet hat. Aber muß darum allem jungen Werden und Blühen so entgegengewütet werden? Unsre Dichter haben jetzt eine doppelte Aufgabe: sie müssen nicht allein ihre Beziehung zur Welt und zur Zeit in einem Kunstwerk ausdrücken, nicht allein die Form besiegen. Sie müssen dann auch die Menschen niederringen, die sich nur der äußersten Macht gehorchend entschließen, das Spiel der künstlerischen Kräfte in ihrem Gemüt weiterklingen zu lassen. Ist das ewiges, allen Rassen und Kulturen gemeinsames Schöpferschicksal? Tragik, die zur höchsten Energie zwingen soll und für den Einzelnen hart, der Gesamtheit aber heilsam ist?

Ich glaube es nicht. Das Beispiel der französischen Kultur mag uns belehren. Dort hat sich auf dem Boden einer sicherlich bewährten Tradition ein andres, wahrhaftig besseres Gefühl dem Künstler gegenüber ausgebildet. Geduldig, voll froher Erwartung empfangen die Pariser begabte Leute. Ist die Kraft eines Talents nicht groß, seine Arbeit nicht ernst genug — er bekommt es auch ohne Mitwirkung des Hausschlüssels und ohne billigen Ulk hart genug zu spüren. (Ein Fall wie der, den jüngst Henri Bernstein erlebt hat, ist mit seinen Sonderbedingungen kein Gegenbeweis.) Auch die Mutter, die ein ungestaltetes Kind zur Welt bringt, hatte ihr Teil Schmerzen. Und wenn ich gewiß der Letzte bin, der Weichlichkeit und Lauheit in Dingen der Kultur empfiehlt: ich kann es nicht fassen, daß die Berliner recht haben sollen, wenn sie jeden Dichter, der einen neuen Ton sucht, eine menschliche Beziehung auf neue Art zeigen will, wie einen Verbrecher behandeln. Und dann vergnügt zum Abendessen gehen.

Allein eine Wahrheit kann uns die Haltung der Leute theatralischen Werken gegenüber trotz alledem lehren: Nur das Werk hat Möglichkeit, das menschlich ist. Menschlich in jedem Betracht. Die Massen

drängen sich zu Oedipus, zu Schiller, zu Hamlet — da spüren sie das Ewige. Stumm und schaudernd, urteilslos ergriffen hören sie die Botschaft vom Leid eines in unentrinnbares Schicksal verstrickten Menschen; oder politische Worte, die von dem Sinn des Einzelfalls gelöst, das heutige Bedürfnis wie das Spaniens, Flanderns und der Niederlande herausschreien. Der Ruf nach einem bischen Freiheit für den Einzelnen im starren Zwang des Staats ist heute ebenso stark wie zu Schillers Zeit. Ein wenig Glück, frohen Genuß der Stunde, ein schönes Weib, das seine Arme liebend öffnet, Wärme, Heiterkeit — das möchten alle, die da unten sitzen. Wer diese Sehnsucht ausspricht und zeigt, rührt das Herz der Menschen, die von der Illusion der Bühne erhoffen, was sie dem Leben abzutrotzen nicht stark genug sind. Werke, die derlei geben, mögen den Toren ein paar Jahrhunderte später altmodisch erscheinen. Erhellt man sie durch Künstler, in deren Blut der Rhythmus unsres Herzens schlägt, dann funkeln sie prachtvoll auf, der Griechenfürst, der Maltheserritter, Königin und Prinzeß, kleine Mädchen und Edelmann — sie alle und uns mit ihnen verbindet ein Gefühl, eine Lebensstraße, der Wunsch nach Glück, banal gesagt. Dann mag die Welt, in der das Stück spielt, entfernt sein, Details fremd, die Phantasie mag an wunderliche Orte führen — die paar ganz großen Schicksalswege waren stets die gleichen, und ihren Lauf überschaut, spürt ein jeder. Und doch, habt Geduld, wenn ein Dichter Euch in entlegene Reiche führen will: zum ersten Mal ist jede Reise schwer. Im fremden Land verirrt sich mancher. Daran sollten gerechte Zuschauer denken und nicht gleich aufbegehren, wenn einmal ein Kreuzweg kommt.

Der Schluß / von A. Halbert

Der Dichter stand auf der kahlen Bühne und wartete. Der Direktor zog seinen Mantel an und scherzte mit einer Schauspielerin. Dann ging er auf den Dichter zu und sagte in seiner klebrig-freundlichen Art: „Lieber Herr Doktor, die Leute lachen mir zu viel — das ist ein verfängliches Omen. Wenn die Schauspieler ein Stück lustig finden, dann tut es das Publikum nicht . . .“

Der Dichter wollte etwas erwidern, aber der Direktor ließ ihn nicht zu Worte kommen. Sein Lächeln war wieder gewinnend, verbindlich, als er fortfuhr: „Ich meine natürlich nicht — Sie verstehen, Herr Doktor, das Stück ist gut, geschickt, wird sein Publikum finden, wenn — — —“

Des Dichters Augen und Nerven fragten unruhig: Wenn . . .??

Der Direktor machte den oberen Knopf seines Mantels wieder auf, zog seinen Rock zurecht und sagte: „Ja, wenn das Stück einen andern Schluß hätte.“

Die Trägerin der Hauptrolle, eine kleine quecksilberne Person, mit einem frischen Gesicht und nur etwas müden Augen kam hinzu: „Den Schluß des zweiten Aktes meint der Herr Direktor? Das hab ich auch dem Gustl gesagt . . .“

Ihre Augen suchten nach einem Zeugen.

Der Direktor sagte ohne Lächeln: „Ich meinte den dritten Akt.“ Die Schauspielerin sagte nur: „Aber der . . .“

Der Direktor sagte: „Ueberlegen Sie sichs Herr Doktor — meine Frau erwartet mich.“

Die Schauspielerin sagte noch dem Direktor, daß der Direktor immer so sei, daß er nach altmodischen Schlußeffekten suche. Daß er im Grunde genommen, ihrer Ueberzeugung nach . . . ihre Ueberzeugung war einfach Verliebtheit.

Man nannte sie im Theater die ‚Autorenmamsell‘. Sie hatte den Ehrgeiz, mindestens jeden zweiten Autor seiner Frau abspenstig zu machen. Dabei war sie ein gutes hausbackenes Kind, eines Tischlers Tochter, mit wenig Bildung und viel Talent.

*

Der Dichter dachte über einen neuen Schluß nach. Er dachte immerzu daran. Er hatte nicht den Mut, die Zumutung des Direktors seiner Frau zu erzählen, trotzdem er sonst viel mit seiner Frau über seine Arbeiten sprach.

Er hatte das Regiebuch vor sich liegen und schrieb die einzelnen Personen auf einen Zettel: addierte ihre Gefühle, subtrahierte ihre Gedanken — er kam zu keiner andern Schlußsumme.

Es war längst nicht mehr dieses Suchen nach einer Schlußwirkung, das ihn quälte. Er machte plötzlich die Entdeckung, daß seine künstlerische Arbeit immer wieder an den Schlußeffekten kranke. Er rechnete richtig, er kalkulierte die menschlichen Gefühle und Leidenschaften genau durch, wog ihre Spannkraft, verteilte ihre Temperamente, hetzte ihre Leidenschaften — das Gefecht begann, aber keiner siegte. Er ging alle literarischen Versuche durch. Immer wieder war dieses Manko zu bemerken. Er wunderte sich, daß ihm dies bis jetzt nicht aufgefallen war. Die einzelnen Menschen, die er gestaltete, waren lebendig, kraftvoll, sicher hingestellt. Die Beziehungen dieser Menschen bauten sich natürlich auf, steigerten sich — aber die letzte Steigerung, die letzte Konsequenz fehlte immer.

Es fiel ihm plötzlich ein, daß er von hundert Entwürfen kaum fünf durchführte. Nicht weil er die Entwürfe als unwirksam und unausgiebig verwarf, sondern weil er kein Ende absah.

Und wie er mit krankhafter Konsequenz diese Entwürfe durchging, fiel ihm plötzlich ein, daß diese Tatsache in seinem Leben begründet sei.

Er war ein Mensch, der Katastrophen aus dem Wege ging. Er konnte nichts Krankes sehen, er duldete kein Weinen neben sich. Er

zerbrach eine Stimmung jäh, um nicht ihr letztes Austönen zu hören.

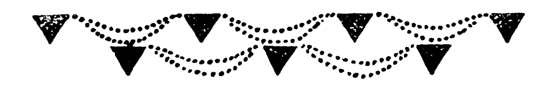
Sein im Grunde analytischer Geist zerfaserte alle Erscheinungsformen seiner Umgebung, war aber so vorsichtig, nicht die letzte Faser in der Hand zu behalten.

So war sein Liebesleben gewesen. Er war immer vom Glück begünstigt — sagten die andern, meinte er auch selbst. Aber jetzt entdeckte er plötzlich, daß sein Liebesleben deshalb ohne Erschütterungen war, weil er ihnen aus dem Wege ging. Er nahm ein bürgerliches Mädchen, aber er hatte nicht den Mut, sie zu entwurzeln, im Gegenteil, er predigte ihr die Notwendigkeit der Familienangehörigkeit, warnte sie vor exponierten Stellungen. Er liebte die Frau eines andern. Moralisch kannte er keine verbietende Grenze, aber er hatte nicht den Mut, oder nicht die rechte Liebe, die Frau zu nehmen, zu rauben, sich zu eigen zu machen. Er stahl, aber er kam sich wie ein Dieb vor, der dem Komplizen immer wieder „pst" zuruft. So hatte er der Frau immer wieder zugerufen: „Nur ja nicht deine Stellung als Frau erschüttern, nur ja nicht deinen Mann verlieren!" Er pflegte es zu motivieren, daß man nicht das Recht habe, die Existenz eines Menschen zu vernichten. Aber dachte er einmal daran, eine Existenz zu vernichten, um seine dann aufzubauen?

Er hatte keinen Mut zur Katastrophe — er war feige zum Schluß.

So war es in der Ehe. Er hatte seine Frau aus Liebe geheiratet, das heißt: der erste Entschluß zur Ehe war aus Zuneigung hervorgegangen. Sie schien ihm der wertvollste Mensch zu sein, auf den er seine Gefühle übertragen konnte. Da sie aus einer guten alten Beamtenfamilie war, die keinen andern Weg als die Ehe von vorneherein zuließ, entschloß er sich zur Ehe — gegen seine Ueberzeugung, gegen seine Lebensprinzipien. Auch hier hätte er kämpfen können, wenn seine Furcht vor einer Katastrophe nicht gewesen wäre. So ging der Dichter sein Leben durch und fand, daß er überall Knotenpunkte vermieden, Hindernisse umgangen hatte, Katastrophen ausgewichen war. Bis in seine Jugend wühlte er sein Leben auf — immer wieder dasselbe Symptom. Er hatte einen starken Willen, fast jähe Entschlüsse, liebte rasch — aber den Weg zum Schluß kannte er nicht. Er fürchtete immer die Brutalität, die Plötzlichkeit dieses Schrittes.

Und so schuf er ein Werk nach dem andern. Die Kritik nannte ihn einen Dichter. Das Publikum klatschte vor Hochachtung. Die Direktoren aber, die praktischen, harten, aller bengalischen Beleuchtung abholden Menschen verlangten immer wieder: Einen andern Schluß.



Rundschau

Yvette Guilbert

Der erste und bleibende Eindruck ist heute: ein ungeheures Können. Eine überaus lehrreiche, höchst vorbildliche technische Meisterschaft. Merkwürdigerweise. Denn was Yvette gibt, das ist bald wildester Notschrei, bald launigstes Getändel ganz triebhafter Kreaturen, und sie gibt es in erschütternder Vollendung. Aber was uns zuerst und wieder zuletzt anrührt, ist doch eben nicht Not und Lust, sondern diese Vollendung, diese Meisterschaft. Liegt es an den Jahren, in denen so oft zur Maske einer Technik erstarrt, was einst als Antlitz einer Intuition zu beben schien? War es nur der Zwang, diesen Zuschauern die ihnen entlegenen Voraussetzungen dieser höchst ‚heimatlichen' Kunst kräftig nahe zu bringen? In jedem Falle: alles Grauen und alles Entzücken, das von dieser berühmten Gebieterin panischer Effekte an diesem Abend ausging, wurde übertönt vom rein artistischen Interesse. Da war jene Beschränkung, die den Meister anzeigt: mit ganz wenigen, klug ausgesparten, starr ausgehaltenen, rhythmisch wiederholten Gesten — einem sinnlichen Biegen der Hüfte, einem monumental gereckten Arm, einem trunken schwankenden Schritt — wird ein Schein von Leben und Kraft erreicht, den die irritierende Vielfalt unsrer aufgeregten Halbkünstler nie ahnen läßt. Sie hat eine Art, die blecherne Dünne ihres Organs bald als klirrende Grazie, bald als groteske Stumpfheit, bald als eiserne Starrheit oder lebensgefährliche Schärfe auszuprägen — eine Art, die ein für allemal den Aberglauben beseitigen sollte, als gäbe es für den Künstler unmögliches Material, und als könnte nicht das wahre Genie aus jedem Stoff sich die ganze Welt biegen. Sie hat ein Gesicht, das die Weisheit ihres Körpers weiterpredigt, die Weisheit: daß die einzige, richtig gesetzte, stark durchgeführte Bewegung mehr Eindruckskraft gibt als die verschwimmende Flut gefühltester Gesten. Dieser breite Nasenflügel klappt ein wenig in die Höhe und die ganze drollige Keckheit des märchenhaften jungen Tambours steht vor uns. Augenlider und Kinn fallen lasch herab, und die ganze unendliche Fadheit des jeune homme triste ist gegeben. Ein Hochziehen des linken Mundwinkels bei vorgeschobenem Kinn, und aus dem eben noch schäkernden Rokokodämchen — alle Lichter des Auges erlöschen bei diesem Signal automatisch — ist die dunkeldrohende Grimasse der Pierreuse geworden. Und all diese mit höchster Präzision geschmiedeten Waffen fühlt man nun in einer nie zitternden Hand, von einem Kopf gelenkt, der ganz genau weiß, wo der Sitz des Lebens ist und unfehlbar zustößt. Aber nie macht das Vorausempfinden der furchtbaren Wirkung die Waffen klirren und schwanken, wie doch bei unsern gefühlvollen Halbdilettanten so oft geschieht. Hier ist alles Fühlen ein Wissen, alles Wissen eine Tat geworden, und alles Tun

zielt nur auf Ausprägung des einen Ursprungsgefühls. Kein Fühlen, Wissen oder Tun darf sich mehr in sentimentalen Selbstgefallen vordrängen. Alles dient, und das eben ist Meisterschaft.

Der Eindruck dieser vorbildlich reinen Stoffbeherrschung drängt sich zunächst gleichsam abstrakt, fast unbekümmert um die seelischen Inhalte auf, an denen sie sich eben bewährt hat. Erst allmählich setzt sich in unserm Gefühl die Bedeutung jener Welt durch, die zu fassen und zu überwinden diese höchst vollendeten Kräfte einst aufgeboten wurden. Wir erkennen: Paris. Paris, das noch immer ein Vorrecht hat, sich die Hauptstadt der Welt zu nennen. Voll Vergangenheit wie Rom, voll Gegenwart wie Newyork, und jedes Stück ganz zur Form durchgebildet, ganz denaturalisiert, ganz Kulturgut. So gut wie der Marquis des ancien régime ist der Zuhälter auf den Außenringen der Stadt in seiner Form abgeschlossen: er hat seine Linie, seine Geste, seinen Witz, sein Idiom, seine Poesie. In dem, was die Guilbert gibt, ist der Materie nach nirgends mehr Natur. Wie die Romanze vom jungen Tambour im mittelalterlichen und viele ihrer graziösesten Stücke im raffinierten Rokoko-Ton, so sind ihre Trinkerin und ihre Dirne im durchaus gleich abgeschlossenen Weltstadt-Ton der Montmartrekunst gehalten. Sie wechselt nur zwischen Bildern aus verschieden getönten Kulturen und ist auch darin Repräsentantin des modernen Weltstadtmenschen, daß ihr das Spiel mit historischen Einfühlungen jede unmittelbare Beziehung zur Natur ersetzt. So gehört jene dominierend deutliche, kühl exakte Meisterschaft vielleicht doch mit zu ihrer ‚innern Form'? Ihre Größe aber ist ihr strotzend gutes Gewissen, der Mangel jeder schwächlichen Sehnsucht nach Natur, ihr strahlend keckes, furchtloses Bekenntnis zu dieser Kulturwelt. Wenn diese Frau die Zigarette in den Fingern und einen verschleierten Triumph in den Augen sich mit durchaus dämonischem Phlegma zurücklehnt — „je suis la femme, on me connait" — so fühlt man, was Yvette Guilbert bedeutet: die Unschuld der Kultur.

Julius Bab

Ein Abend im Theater

Oder eigentlich acht Abende. So oft hat der Dichter Konrad Falke vor Kainzens Hamlet gesessen, bis er es für nötig und möglich hielt, der Nachwelt diese mimische Leistung in einem Buche aufzubewahren. Es heißt: ‚Kainz als Hamlet, Ein Abend im Theater' und ist zweihundertsechsundsiebzig Seiten lang, bedeutet also ein Novum und Unikum: nie zuvor ist die Darstellung einer einzelnen Rolle mit solcher Hingabe beschrieben worden. Dem Kenner wird beim Anblick dieses Wälzers angst und bange. Er weiß, wie schwer es ist, schauspielerische Schöpfungen wiederzugeben, und er beneidet am Schluß des Vorworts Herrn Falke, der es der Kunst seiner Worte zutraut, die Aufeinanderfolge der Momente festzuhalten und charakterisierend ihren geistigen Gehalt auszuschöpfen, und der sich freuen würde, wenn seine Nachzeichnung dem Kainzschen Hamlet ‚auch nur' gliche, wie ein Stahlstich einem Oelgemälde. Auch nur! Der liebenswürdige Dilettant! Es wäre enorm, und man ist sich am Schluß des ganzen Buches klar,

daß das Porträt dem Modell nicht ähnlicher ist als einem Menschen sein Schatten. Am Schluß hat man nämlich das Recht, die beiden entscheidenden Fragen zu stellen: Gewinnt aus diesem Buch ein Bild von Kaizens Hamlet, wer ihn nie gesehen hat? Erneuert dieses Buch das Bild von Kainzens Hamlet einem, der ihn kannte? Beide Fragen sind leider zu verneinen. Aber der Versuch ist redlich gemeint und mit Fleiß und Begeisterung durchgeführt, und deshalb verdient der Autor, daß man ihm unumwunden sagt, warum er scheitern mußte.

Die Menge und die Länge tuts in diesen Dingen wirklich nicht. Herr Falke betont, daß er auf eine fast wissenschaftlich genaue Weise Kainzens Leistung nachgehen werde. Sein Irrtum ist, daß er sich in einer Region der Wissenschaft zu befinden glaubt. Tatsächlich ist dies hier eine Region der Kunst. Es kommt nicht darauf an, exakt und vollständig zu sein, sondern darauf, malende Worte zu finden, die einen Begriff davon geben, wie Kainz in dieser Szene dagestanden, wie er bei jener Stelle ausgesehen, wie er den einen Satz posaunt, den andern kleingefasert hat. Falke macht unendlich viele Worte, doch sie malen nicht. Er kann es einmal nicht. Schon das beweist seine Unkünstlerschaft, daß er erst „das rohe Gewebe der rein äußerlichen Bühnenvorgänge" zeigt — und nicht allein der Hamlet-Szenen, nein, sämtlicher Szenen der Tragödie! Dabei hat man manchmal das Gefühl, daß er sich an Analphabeten wendet. Er zitiert etwa: „Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft! Das Gebackene vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln. Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber getroffen als den Tag erlebt, Horatio!" und fügt erläuternd hinzu: „Nämlich den Tag, an dem seine Mutter, die Gattin seines Vaters, einen neuen Ehebund schloß". Wer nicht aus dem Zitat ersieht, daß dieser Tag gemeint ist, wer nicht immer gewußt hat, daß überhaupt kein andrer Tag in Betracht kommt: von dem ist doch wohl von vornherein nicht zu erwarten, daß er für die sozusagen wissenschaftliche Analyse einer schauspielerischen Leistung Interesse und Verständnis hat. Durch diesen Elementarunterricht, der Seite um Seite erteilt wird, ist das Buch für Fortgeschrittenere unlesbar geworden und wäre doch wert, um einiger Partien willen gerettet zu werden.

Selbständig vermag Falke Kainzens Hamlet-Gestalt nicht aufzubauen. Aber er wird überall da anschaulich, wo er ihn — nicht mit andern Hamlets, die er gesehen hat, vergleicht, sondern wo er Beschreibungen andrer Hamlet-Darstellungen heranzieht, um Kainzens Darstellung daran zu messen und Uebereinstimmungen und Abweichungen festzulegen. Solche alten Beschreibungen sollte Falke für jede Szene zu finden und auszunutzen suchen. Das könnte den Kainz erklären, der sich selbst freilich am besten erklärt. Jeder seiner Aussprüche, die Falke anführt, muß unsern Schmerz wieder beleben. Wenn Falke sich in einer zweiten Auflage darauf beschränkt, jene Parallelen zu ziehen und diese Aussprüche zusammenzustellen, so wird er zwar nur fünfzig Seiten füllen, dafür aber ein theatergeschichtliches Dokument hervorbringen. S. J.

Aus der Praxis

Annahmen

Ernst Eilers: Pastor Nissen, Schauspiel. Altona, Schillertheater.

Max Epstein: Der Herzog von Parma, Fünfaktige Verskomödie. Eisenach, Stadttheater.

Felix Fischer: Trübes Wasser, Komödie in drei Akten und einem Vorspiel. Plauen, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

6. 3. Frank Wedekind: Der Stein der Weisen, Einaktiges Versdrama. München, Schauspielhaus.

7. 3. Julius Koch: Tibeta Vasmer, Fünfaktiges Schauspiel. Bremen, Stadttheater.

9. 3. Otto Harnack: Irene, Fünfaktige Tragödie. Stuttgart, Hoftheater.

2) von übersetzten Dramen

Edward Locke: Der Sang der Seele, Dreiaktiges Theaterstück. München, Schauspielhaus.

3) in fremden Sprachen

Henry Bataille: Das Kind der Liebe, Schauspiel. Paris, Théâtre de la Porte Saint Martin.

John Galsworthy: Die Silberdose, Schauspiel. London, Coronet Theatre.

Zeitschriftenschau

Alfons Fedor Cohn: Tragödie des großen Propheten (Moses-Dramen). Masken VI, 26.

Hans Land: Friedrich Kayßler. Reclams Universum XXVII, 24.

Ernst Lissauer: Samuel Lublinski. Zukunft XIX, 24.

Karl Friedrich Nowak: Else Lehmann. Hilfe XVII, 10.

Pordes-Milo: Molières ‚Don Juan'. Blaubuch VI, 10.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Erna Lange 1911/14.

Baden-Baden (Kurtheater): Hans Kugelberg.

Berlin (Lessingtheater): Fritz Feher.

— (Residenztheater): Erna Sydow.

Bielefeld (Stadttheater): Anton Neuhaus, Walter Werner 1911/12.

Brünn (Stadttheater): Karl Schmid-Bloß.

Celle (Städtisches Uniontheater): Doris Angelroth, Margarete Riedu.

Essen (Stadttheater): Conrad Holstein 1911/13.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Mirjam Horwitz, Erich Kaiser-Titz.

— (Neues Schauspielhaus): Thea Sandten 1911/14.

Franzensbad (Stadttheater): Bertha Pirk-Werner.

Graz (Stadttheater): Elli Nérac 1911/14.

Hannover (Uniontheater): Elfriede Bröficke.

Magdeburg (Stadttheater): Martin Chassél 1911/13.

Neustrelitz (Hoftheater): Willibald Mohr.

Plauen (Stadttheater): Rudolf Reisland 1911/13.

Polzin (Kurtheater): Albert Böttger.

Salzbrunn (Kurtheater): Andreas Dahlmeyer.

Salzungen (Kurtheater): Anna Luschek.

Stralsund (Schauspielhaus): Paul Westemeyer.

Wildbad (Kurtheater): Fritz Reichhold.

Zürich (Stadttheater): Carl Gritzbach 1911/13.

Zwickau (Stadttheater): Otto Weber 1911/13.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 12
23. März 1911

Humor / von Fritz Mauthner (Schluß)

Ich habe noch andre Ketzereien auf dem Herzen.

Es ist nicht wahr, daß die Griechen etwas wie Humor schon gekannt haben. Immer wieder wird da der in seiner Art gewiß unübertreffliche Aristophanes ins Treffen geführt. Aber alle seine Gaben, Witz, Satire und Ironie, ändern nichts daran, daß er niemals eine humoristische Figur geschaffen hat; die tiefere Bedeutung macht den Witz wertvoller, verwandelt ihn aber nicht in Humor. Es gab vielleicht einmal einen Griechen, der Humor besaß: Sokrates; aber die Griechen verstanden den Humor nicht und töteten ihren einzigen Humoristen.

Es ist nicht wahr, daß der große Humor eine Erfindung des germanischen Geistes sei. Shakespeare war gewiß ein humorischer Denker; aber nur gelegentlich hat er seinen Gestalten humoristische Züge geliehen; humoristisch im höchsten Sinne wurde Hamlet, da doch sein Dichter offenbar eine tragische Gestalt schaffen wollte; und auch Hamlet wird nur da humoristisch, wo er, der Verzweifelte, seiner Rolle getreu witzig ist. Swift ist in seinem Gulliver immer witzig; humoristisch nur, wo er als Erzähler aus der Rolle fällt. Es gibt eine einzige humoristische Gestalt, die der Definition des großen Humors völlig entspricht, und diese Gestalt ist nicht germanisch: Don Quijote; Cervantes hatte eine lustige Parodie schreiben wollen; aber Don Quijote, sein komischer Held, war gut, edel, tapfer, weise, war ein herrlicher Mensch, der Dichter gewann seinen komischen Helden lieb, und so erst wurde Don Quijote (besonders im zweiten Teile, in bewußtem Zorn gegen die Komik des gemeinen Fortsetzers Avellaneda) zu dem Meisterstücke einer humoristischen Gestalt.

Der Humor ist nicht einmal ein Gedankending. Ich glaube mir nicht zu widersprechen, wenn ich nun trotzdem ein andres Wort für den Humor suche, das zu benennen suche, was die deutschen Menschen etwa meinen, wenn sie seit der Zeit ihrer Romantiker von Humor reden. Sie meinen die schönste Art des Lachens, das heilige Lachen, das Lachen des Weltüberwinders, der lachend auch sich selbst überwunden hat. Man hört oft, daß der Mensch sich durch das Lachen vom Tiere unterscheide,

daß der Mensch das lachende Tier sei; und Schopenhauer hat darauf seine Theorie vom Lächerlichen aufgebaut; es sei sein Ursprung die unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einem heterogenen Begriff. Ich möchte wissen, wo diese Subsumtion verborgen ist, wenn ein ganzer Zirkus über das dumme Gesicht des geohrfeigten Hanswursts lacht. Es gibt ein so gemeines Lachen, daß man fast Lust hätte, es ein tierisches Lachen zu nennen. Das Lachen kann sich verfeinern zu einem Lachen über bessere und immer bessere Scherze, über den geistreichsten Witz, über künstlerische Einfälle. Das Lachen über eine musikalische Ueberraschung Haydns kommt dem Lachen, das ich meine, schon sehr nahe; aber es ist noch Glück. Das Gefühl, das so unappetitlich Weltschmerz genannt wurde, als es eine Manier und eine Grimasse geworden war — das Gefühl der Weltüberwindung braucht für sein heiliges Lachen nicht einmal eine Pause, wie Haydn; das Gefühl der Weltüberwindung lacht am heiligsten über die Alltäglichkeit, zu der der Lacher selbst gehört, wie er recht gut weiß. Wer nicht glaubt, daß er dazu gehöre, wer sich für einen Uebermenschen hält, der kennt das heilige Lachen noch nicht, ist noch kein Philosoph, ist vielleicht eine tragisch-humoristische Figur der obersten Stufe, der neue Don Quijote.

Das Wort Humor, mit dem man dieses heilige Lachen bezeichnet hat, ist sehr heruntergekommen. Nicht erst in unsrer Zeit, wo die Verfasser von glattem Mist sich Humoristen nennen dürfen, ihre Fabrikware, eben den glatten Mist, Humoresken. Schon Jean Paul spricht einmal von sogenannten Humoristen, welche nichts wären als Ausplauderer lustiger Selbstbehaglichkeit. Und dabei dachte Jean Paul noch lange nicht an das Geschreibsel niederster Komik, das uns heutzutage unter dem Titel von Humoresken aufgetischt wird; er dachte an komische Schriften mittlerer Güte, die zu seiner Zeit hochgeschätzt wurden und jetzt noch in der Literaturgeschichte mit Ehren genannt werden.

Jean Paul, der als Kritiker einen außerordentlich feinen Geschmack besaß, nicht immer als Schriftsteller, hatte sich gegen eine Auffassung des Humors zu wehren, die unter den Romantikern die herrschende geworden war: gegen die Verwechslung von Humor und Ironie. Jean Paul, der subjektivste aller Erzähler, hatte eine besondere Kraftanstrengung nötig, um sich von dem dogmatischen Subjektivismus Fichtes zu befreien; eine ebensolche Kraftanstrengung, um die domatische Romantik zu überwinden. Jean Paul war wirklich, wessen sich die romantischen Führer nur mit geschliffenen Worten rühmten, ein Erzieher zum Leben; die romantische Erziehung zur Kunst genügte ihm nicht. Ob man den höchsten Standpunkt der Weltbetrachtung Humor oder Ironie nannte, einerlei, die Sache war sein Ziel: Ernst, nicht Spiel. „Kunstrichter und Hunde wittern nicht Rosen und Stinkblumen, sondern Freunde und Feinde.“ (Vorschule der Aesthetik², 307). Er sah den Abstand zwischen der ironischen Schablone der Romantiker

und dem ironischen Genie. „Swifts Gulliver — im Stil weniger, im Geiste mehr humoristisch als sein Märchen — steht hoch auf dem Trapejischen Felsen, von welchem dieser Geist das Menschengeschlecht hinunterwirft.“ Wer einen Swift so groß würdigte, konnte nicht befriedigt sein von den romantischen Spielereien der Ironie.

Ironie (= Verstellung) ist bekanntlich der Name einer der rhetorischen Figuren; diese Figur besteht darin, daß der Redende ein Urteil dem Hörer durch Behauptung des Gegenteils besonders eindringlich macht; der Hörer selbst muß finden, was etwa gemeint ist, und wird so aufmerksamer gemacht als durch das direkte Aussprechen der Wahrheit. Es ist klar, auch ohne pedantische Erklärung, daß die Figur der Ironie nur die Form eines Gedankens bezeichnet, nicht den Gedanken selbst. Der Weiseste der Griechen, Sokrates, hatte die Ironie ausgebildet, um seine jungen Freunde zum Denken zu erziehen; aber jeder Dummkopf ist ironisch, wenn er bei einem Hundewetter von einem schönen Wetter spricht, wenn er ein abschreckend häßliches Frauenzimmer ein schönes Mädchen nennt. Die Romantiker nun verwechselten offenbar die Form mit der Sache, das Spiel der Ironie mit dem Ernste der Ueberlegenheit, wenn sie ihre schablonenhafte Ironie dem Humor gleichsetzten, wenn sie (Friedrich Schlegel) die Ironie definierten als die Stimmung, „welche alles übersieht, sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität.“ Bei den Frühromantikern findet sich auch kaum ein Schimmer dessen, was wir Humor nennen; bei den jetzigen Neuromantikern erst recht nicht. Darum konnte ein so eindringender Geist wie Novalis in einem und demselben Atem die romantische Ironie dem Humor gleichsetzen und den Humor verächtlich behandeln. Ich brauche zum Beweise blos zwei Sätze eines von ihm selbst veröffentlichten Fragments aus dem ‚Blütenstaub‘ (Schriften, herausgegeben von Minor, II, 117) umzustellen. „Was Friedrich Schlegel so scharf als Ironie charakterisiert, ist meinem Bedünken nach nichts andres als die Folge, der Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein ... Humor ist eine willkürlich angenommene Manier. Das Willkürliche ist das Pikante daran.“ Man könnte lachen: die Ueberwindung der Welt, die Ueberwindung des eigenen Denkens und des eigenen Gefühls, die Ueberphilosophie, ist zu einer Schulmanier geworden.

Ich habe die Selbsttäuschung der Romantiker, ihre Verwechslung von Humor und Ironie darlegen zu müssen geglaubt, um jetzt Goethes seltsam ablehnende Aussprüche über den Humor verstehen zu lehren. Goethe hatte das Wort einst in dem alten englischen Sinne überliefert erhalten, im Sinne von Wunderlichkeit; so gebraucht er das Wort noch in ‚Dichtung und Wahrheit‘, wenn er von dem verwegenen Humor seiner Jugendstreiche redet. Dann lernte der reife Mann den Begriff in der Verzerrung der Romantiker kennen. Und gegen diese Verzer-

rung gehen Sätze wie (Sprüche in Prosa 108): „Es gibt nichts Gemeines, was, fratzenhaft ausgedrückt, nicht humoristisch aussähe"; ferner: „Der Humor ist eins der Elemente des Genies, aber sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben; er begleitet die abnehmende Kunst, zerstört, vernichtet sie zuletzt" (701). Man vergleiche auch, was er (456) gegen die psychologischen Quälereien der „Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen" vorbringt.

Und Goethe, der sich einst von hypochondrischer Selbstquälerei durch die Schöpfung des Werther befreit hatte, hat doch auch den Mephistopheles geschaffen, der nahe genug an das Ideal einer humoristischen Gestalt herantritt. Was etwa noch fehlt, kann nicht geistige Ueberlegenheit sein, denn Goethe war weise. Kann nicht Güte sein, die dem humoristischen Dichter nicht fehlen darf; denn Goethe war gut. Aber die Eigenschaft des Humors, das Lachen des Humors kann nur ein Mensch besitzen; und Mephistopheles ist kein Mensch, ist nur die personifizierte Ironie. Ist der Höhepunkt der Ironie, den die Romantiker ein Menschenalter später als etwas Neues forderten. Auch war wohl Goethe zu gegenständlich, um sich im Subjektivismus des Humors auszugeben; endlich zu egoistisch, um eine seiner Gestalten bis zum Humor zu lieben.

Ihre Füße / von Elly Glend

Sie hatte nie Freude empfunden durch die Schmalheit und Zierlichkeit ihrer Füße; eher hatten sie ihr Langeweile verursacht, so viel alberne, nachgeredete Komplimente hatte sie sich über sie anhören müssen.

Nun saß sie an einem sonnigen Frühjahrstag in ihrem hellseidenen Salon, und ihr seidiges, welliges Haar und ihr weißer Pongé-Schlafrock schmiegten sich um sie.

Ein blonder Mann saß neben ihr, auf einem niedern Tabouret, schwer und ungeschickt durch seine Kraft und Größe. Mit unbeholfenen, treuen Jagdhundaugen sah er sie an. Er hatte ihr langstielige, blasse Pharisäer-Rosen überreicht und wußte nichts zu sagen.

Ihre feine, etwas aufgestülpte Nase, schnubberte mit durchsichtigen Nüstern gelangweilt umher, und, kurz entschlossen, schwang sie ihre Beine auf die Chaiselongue, auf der sie saß. Ihr Schlafrock bedeckte sie nur bis zur Fessel.

Er erblickte ihre Füße, sah sie an mit von Erstaunen großen Augen, hob seine Hände wie beschützend, und mit zärtlich unsicherer Stimme hauchte er: „Und damit kann man gehen?"

Glaube und Heimat

Das Drama / von Lion Feuchtwanger

1

Dieses Stück erschien im glücklichsten Moment. Die Zeit, übersättigt mit kritizistisch-psychologischen Dramen, ersehnte ein Werk von derbem, leicht faßlichem, primitivem Gefüge. Ueberschätzen wir nicht aus solchen Gründen Anzengruber? Uebersehen wir nicht gerne seine Sentimentalitäten, die Mängel seiner Komposition, weil uns seine unkomplizierte Kraft so lieb ist? Und aus dem gleichen Gefühl heraus möchte man auch von Schönherrs Schwächen gerne schweigen, möchte sich dieses Dramas herzlich freuen, möchte seine Tugenden hallend preisen: wenn nicht andre dieses Geschäft durch plumpen Ueberschwang, durch maßlose Verstiegenheit verdorben hätten. Gewiß bringt ‚Glaube und Heimat‘ kraftvoll Erfühltes und Gestaltetes; aber doch nur im engen Rahmen einer etwas abseitigen Art. Gewiß verdient ‚Glaube und Heimat‘ Ruhm und Preis; aber dieser Preis darf nicht auf Kosten andrer zugebilligt werden. Und weil die Tragödie als die Krone der dramatischen Literatur der letzten fünfzig Jahre gerühmt wird, weil Dichter, Gelehrte, Kritiker sie blind panegyrisch umtaumeln, darum wird der Kunstpolitiker mit um so größerm Nachdruck auf ihre Schwächen hinweisen.

2

Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen darzutun, wie schwank die historische Basis ist, auf der Schönherrs ‚Tragödie eines Volkes‘ ruht. Wer sich über das Wesentlichste unterrichten will, der findet in Lösches ‚Geschichte des Protestantismus in Oesterreich‘ trotz aller Tendenz viel Material geschickt zusammengestellt. Es wäre auch ohne jeden Belang, ob der Historiker Schönherrs Vorstellungen beistimmt, oder ob er sie belächelt, wenn nicht der Dichter seine Psychologie auf einem gar so willkürlichen historischen Untergrund aufbaute und sie uns mit solcher Selbstverständlichkeit hinsetzte. Aber da Schönherr uns zumutet, das Geschick des Christofer Rott als typisch, als die Tragödie eines Volkes zu empfinden, dürfen, müssen wir fragen: Wann lebte und wo dieses Volk, dem die Nöte des Bauern Rott zur Tragödie wurden? Mit welchem Recht prätendiert Schönherr für seinen Helden die Glorie eines österreichischen Christus?

Das Drama spielt „in den österreichischen Alpenländern zur Zeit der Gegenreformation“. Schon diese Typisierung stimmt nicht. Denn der österreichischen Alpenländer sind verschiedene, die Gegenreformation umfaßte eine lange Spanne Zeit, sie wurde überall anders gehandhabt, und die einzelnen Angaben Schönherrs lassen sich historisch durchaus nicht zusammenreimen. Sodann war das Luthreanertum in Oesterreich

durch und durch verquickt mit politischen und sozialen Momenten, und gerade die Bauern ließen sich mehr durch wirtschaftliche als durch religiöse Motive leiten. Waren auch kaum die geduldigen Lämmlein, als die Schönherr sie hinstellt; sondern allenthalben kam es zu Tumult und Rebellion und langwierigen Kämpfen. Das Schicksal Christofer Rotts ist somit kein typisches, sondern ein höchst individuelles, und der Dichter hat kein Recht, sein Spiel die Tragödie eines Volkes zu nennen.

Aber auch dies wäre ein untergeordnetes Bedenken, ja, es wäre überhaupt ohne Bedeutung, wenn uns Schönherr zwänge, das Glauben und Handeln des Rott als innerlich notwendig zu empfinden. Leider tut er das nicht. Wie sich ihm der Begriff Heimat — Polgar hats jüngst an dieser Stelle gezeigt — manchmal zum Begriff Eigentum abschwächt, so verträgt auch die Glaubensseligkeit des Helden keine schärfere Kritik. Es ist zwar viel vom „Inwendigen' die Rede in dem Stück: aber wenig aus dem Inwendigen. Dem Rott stünde der Katholizismus viel besser an; sein Luthertum ist angeklebt, ist eine fixe Idee. Er hat sich bisher nicht zum reinen Evangelium bekannt, war also auch nicht bei den Exerzitien der andern Lutheraner; kein Prädikant hat ihn unterwiesen, und die übrigen Unkatholischen wissen nichts von seiner heimlichen Neigung. Keine Tradition zwingt ihn zum Bekenntnis (das Luthertum des Volkes kam in einem achtzigjährigen Leben nicht zum Durchbruch); katholisch ist sein Weib. Um die weltliche und geistliche Obrigkeit ists wohlbestellt; das Dorf ist wohlhabend und wacker regiert, er selber lebt im Wohlstand. Warum sollte er sich gegen pfäffisches Wesen empören? Warum sollte er ferner an Marien- und Heiligen- und Sakramentsglauben Anstoß nehmen? Woher käme dem einfachen Bauern ohne fremden Einfluß solche rationalistisch-nüchterne Erleuchtung? Aus der Bibel? Ja, die kennt er ja nicht! Was ist das für ein Lutheraner, der in der Bibel keinen Trost finden kann, wie die beiden Rott im ersten Akt! „O weh uns Bauern," klagt er, „daß wir den Glauben nit g'raten können; haben schwere Köpf; können uns nix setzen und deuten; tappen allweg im Nebel und finden kein' Weg." So weit glaub ich ihm. Und da er nun nicht von vornherein überzeugt ist, sondern ein Schwankender, so glaub' ich auch nicht, daß ihm das Blut der Sandpergerin mehr Beweiskraft hat als das Blut seines Großvaters: er wird vielmehr ganz sicher zu der Konfession neigen, die ihm nicht weniger Tröstung als die andre und nebenher Heimat und Besitz und Frieden gewährleistet. Die Bekenntniswütigkeit des Rott quillt also nicht aus innerer Not, sondern ist bestenfalls eine Wirkung der Gnade. Und da gilt heute noch, was Lessing im zweiten Stück der Hamburgischen Dramaturgie über die Bekehrung von Cronegks Clorinde gesagt hat. Noch schlimmer aber steht es um den Rott des Schlußakts. Dieser von Edelmut triefende Bauer entwächst durchaus in Legendäre, Unwirkliche, in Regionen, da nur das credo quia ab-

surdum gilt. Und daß nun der wilde Reiter sich auch bekehrt und sich als Allegorie der zur Humanität gewandelten Wildheit gebärdet, macht die Sache noch bedenklicher.

3

Man hat getan, als sei ‚Glaube und Heimat‘ etwas unerhört Neues, als hätte der Dichter als erster dem spröden Stoff poetische Früchte abgetrotzt. Das ist falsch. Der Stoff war vor ihm schon und zumindest mit ebenso großer poetischer Kraft verarbeitet, ja, wer näher zusieht, merkt bald, daß Schönherr eigentlich sein Bestes seinen Quellen verdankt. Ich meine die beiden Romane der Handel-Mazzetti: ‚Jesse und Maria‘ und ‚Die arme Margaret‘.

Wer die intuitive historische Gestaltungskraft der Handel-Mazzetti kennen gelernt, die wundervolle Kühnheit, mit der sie sich in den Sprachgeist der geschilderten Epoche eingewühlt, die schöne, herzbewegende Wärme, die jedes Wort ihrer Romane ausstrahlt, der muß der Tragödie Schönherrs mit gedoppelter Skepsis gegenüberstehen. Ich verkenne nicht, daß die Handlung der ‚Armen Margaret‘ karg und dürftig ist und der zweite Teil von ‚Jesse und Maria‘ ein wenig atemlos und schlecht komponiert. Auch ists nur ein Schritt vom Sentiment Storms zur Sentimentalität der Marlitt, und die Handel-Mazzetti hat diesen Schritt bisweilen getan. Aber ich kann auch von der vielgerühmten objektiven Mitleidlosigkeit, mit der Schönherr seinen Gestalten gegenüberstehen soll, recht wenig in der Tragödie finden. Man braucht nur die etwas trivialen Regiebemerkungen anzuschauen, um zu erkennen, wie sentimental Schönherr seine Menschen geschaut hat. Jeden Augenblick heißt es da: „schmerzlich bewegt, erschauernd, verzweifelnd, teilnehmend, voll innerer Ergriffenheit, ergriffen, beklommen, immer beklommener, Pause der Beklommenheit, angstvoll, stöhnend, wischt sich den Angstschweiß von der Stirn, vom Gesicht." Das ist nur eine Blütenlese aus dem ersten Akt. Beweist sie nicht, wie sentimental auch Schönherr sein Drama aufgefaßt wissen will? Und was besagen alle süßlichen Diminutiva der Katholikin gegen den von Rührseligkeit triefenden Schlußeffekt des Protestanten?

Bei der Handel-Mazzetti kommen beide Parteien zu ihrem Recht, die Altgläubigen und die Evangelischen. Ich habe dargelegt, warum ich an die Märtyrerseligkeit des Rott nicht glauben kann: die katholische Dichterin hat die evangelische Glaubensfreudigkeit ihres Jesse Velderndorff und ihrer Margaret Mayrin tief von innen her begründet. Der wilde Reiter Schönherrs erscheint nach Polgar als „ein wutkrankes Tier, dessen Einbruch in friedliche Hürden fatal, nicht tragisch wirkt", und der ganze Katholizismus dieses peinlich hohlen Bramarbas besteht in einer jeglicher Innerlichkeit mangelnden Marienidolatrie. Man stelle nun dieser zweibeinigen Allegorie ihr Urbild gegenüber, den

Ernst Albrecht von Herliberg, pappenheimbischen Leutnant, wie die Handel-Mazzetti ihn gestaltet. Er hat im Grunde die nämlichen Funktionen wie Schönherrs wilder Reiter: auch er reitet Brand und Blut, auch er verkündet eisernes Mandat, auch er wird zuletzt von der Größe der Verfolgten innerlich überwältigt. Aber der Leutnant ist ein bluthaft lebendiger Mensch, während der wilde Reiter immer nur Schemen bleibt. Schönherr gibt ein gequält konstruiertes Symbol des religiösen Sadismus: die Katholikin trotz aller Einfachheit der Charakterzeichnung einen ganzen Kerl, einen bei aller knabenhaften Wildheit liebenswerten, prachtvollen Buben. Und zu welch eminenter Wirkung, vor der Schönherrs Schöpfung jäh verblaßt, gestaltet ihre farbige, mit altem, edlen Gut bereicherte Sprachkunst den Einzug des Leutnants in das Ketzernest oder die Verkündung des Blutmandats.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier im einzelnen nachweisen, wie abhängig der Dramatiker von der Romandichterin ist: manchmal übernimmt er selbst einzelne Worte. Ich verkenne auch nicht, daß das viel breitere und losere Gefüge des Romans eine ganz andre Pinselführung, eine viel festere psychologische Fundierung, eine viel treuere Zeitschilderung gestattet als die notwendig jagende Eile: aber die Katholikin des Dramas greift mir ans Herz, und vor der Wärme ihrer Kunst zerschmelzen meine kritischen Bedenken; vor dem Werk des Protestanten aber, so ehrlich es gemeint sein mag, regt sich wieder und wieder „des Zweifels immer wacher Hund", und ich kann nicht folgen, so gern ich möchte. Sicherlich hat auch Schönherr den Nerv der einzelnen Situationen erfühlt: doch was bei der Handel-Mazzetti in Farbe und Glast erglüht, erscheint bei ihm abgeschwächt und fahl. Auf eine Parallele muß ich doch noch aufmerksam machen, auf die Bibellektüre der beiden Rott im ersten Akt von ‚Glaube und Heimat' und auf die Bibellektüre des wackern Försters Schinnagel im Eingang des neunten Kapitels von ‚Jesse und Maria'. Der Dramatiker und die Romandichterin wollen die innere Not aufzeigen, die ihre Menschen zum reinen Evangelium treibt: aber die Stelle bei Schönherr ist kalt und unfruchtbar zum Katholischwerden; die vier Seiten der Handel-Mazzetti hingegen strömen so viel Wärme aus, daß man nicht begreift, warum nicht ganz Pechlarn sich flugs zur augsburger Konfession bekennt.

4

Also spricht der Luther des Mathesius, von der neuen Christen verwegenen Taten redend: „Ich bin aus der Fuhrstraß gesetzet, hab ein stark Vaterunser zur Brucken braucht; hinaus bin ich mit Gott kommen, aber ich rat es Euer keinem." Die Handel-Mazzetti und Schönherr haben sich an einen spröden, abseitigen Stoff gewagt, um ihn zu meistern: darf wohl die Katholikin dem Evangelischen das Sprüchlein Luthers vorhalten?

Die berliner Aufführung

Auch im Lessingtheater hat das Stück, wie die Zeitungen es ausdrücken, rauschenden Beifall gefunden. Allerdings schien der Erfolg, was die Zeitungen entweder verschwiegen oder nicht bemerkt haben, früher dagewesen zu sein als die Aufführung. Das Publikum war offenbar entschlossen, das Urteil der übrigen deutschen Städte zu unterschreiben, und ließ sich erst garnicht auf eine selbständige Prüfung ein. Niemand im Hause Ibsens wehrte sich gegen Schönherrs unbeseelte Mache (über die ich härter gesprochen hätte als Feuchtwanger), niemand gegen die schwächste von Brahms Vorstellungen, die um so höher im Preise steigen, je tiefer sie im Werte sinken. Diese Vorstellung geriet dialektechter, als man von einer norddeutschen Bühne erwartet hätte. Fertig. Wenn Direktor und Regisseur auf den Theaterruf des Stückes vertraut und sich weder über die Besetzung noch über die Inszenierung Gedanken gemacht haben, so werden ihnen die Kassenausweise ja wohl Recht geben. Dem künstlerischen Maßstab, den man bisher an ihr Unternehmen gelegt hat, würden sie sich diesmal nicht gewachsen zeigen. Sie konnten den Theaterabend, wie schon oft, auf ein, zwei starke Persönlichkeiten stellen: dann brauchten sie ihn nur nicht in den Urlaub der Lehmann zu legen, durch die das Stück nolens volens ein Stück Leben und zum mindesten ein Segment der Aufführung eine Sehenswürdigkeit geworden wäre. Oder sie mußten einen Stil für Schönherr finden, einen spröden, kantigen, sozusagen holzschnittartigen Stil, mußten also für den Reiz, den das Werk nicht hat, selbständig einen szenischen und schauspielerischen Reiz bieten. Statt dessen gaben sie ein paar brauchbaren und paar mittelmäßigen Mimen, wie es traf, passende oder unpassende Rollen und vereinigten sie zu einer Spielweise, die den tirolerischen Wildenbruch zu einem tirolerischen Sudermann degradierte. Bewährte Komiker wie Fräulein Sussin und Herr Forest hatten brennende Schmerzen zu äußern, die Herren Marr und Monnard hielten sich von neuem für die anspruchslosern Baß- und Bariton-Partien des Schauspielhaus-Repertoires empfohlen, und ein ausgeliehener Operettentenor, dessen jugendlicher Charme Leo Fall nichts schuldig bleibt, durfte mit einem schüchternen Seitenblick ins Parkett hereintänzeln und uns auch weiterhin an die Dollarprinzessin erinnern. Wäre Herrn Stielers Maske und Herrn Reichers Virtuosität nicht gewesen, so hätte man schwerlich geglaubt, im Lessingtheater zu sein. Für den Herbst 1914 sucht Brahm einen Nachfolger. Wenn er so fortfährt, wird sein Abgang zu ertragen sein.

Faust zweiter Teil

1

Kein Raum genügt dem unermessenen Werke, Und keine Kraft wiegt des Titanen Stärke, Und keinem Sterblichen wird es gelingen, Das vieldeutsame Werk zum Schluß zu singen." So resigniert hat Tieck sich über die Bemühungen der Theaterleute um den zweiten Teil des ‚Faust' ausgesprochen.

Er kannte Reinhardt noch nicht. Dem wird es eines Tages gelingen. Auch beim ‚Hamlet' mußte er es dreimal sagen. Es stellte sich heraus, daß es ohne Hamlet nicht geht. Mit Bassermann ging es gleich. Davon hätte man lernen sollen: ‚Faust' ohne Faust geht fast ebenso wenig. Herr Kayßler hat vollständig versagt. Reinhardt hatte gewissermaßen um ein Loch herum inszenieren müssen, und es war kein Wunder, daß ganze Auftritte in diesem Loch versanken. Die Gegenprobe ist nicht schwer: man braucht nur Bassermann durch einen unzulänglichen Mephisto zu ersetzen, und man wird sehen, daß es Regie allein nicht macht. Hier hatte sie zudem in entscheidenden Punkten geirrt. Reinhardt hat sich wirklich durch die Gegnerschaft böswilliger Nicolaiten verstören lassen. Sie haben so lange nach der Einfachheit gebelfert, die ihnen eingänglich ist, bis er ihnen einmal ihren Willen getan hat. Zu seinem eigenen Schaden. Seine Stärke, seine Größe war immer: daß er den besondern Stil jedes Werkes, meist als Erster, erkannte und für die Bühne umsetzte. Das Motto des Theaterzettels beweist, daß er auch in diesem Falle gewußt hat, worauf es ankommt: „Und doch ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen." Ein Faust ist ziemlich unentbehrlich. Dann aber war die Aufgabe des Regisseurs: sinnliche Erscheinungen zu geben, die gut in die Augen fielen und Freude machten. Bei Dante heißt es ähnlich: „Und bleibt euch dunkel, was ich meine — seht wenigstens, wie ich so schön erscheine." Das mußte man allerdings auch wirklich sehen können. Was haben wir gesehen?

Der unverzagte Reinhardt hätte den Urtext aufgeschlagen und auf der ersten Seite gelesen: „Anmutige Gegend. Faust auf blumigen Rasen gebettet. Dämmerung." Der eingeschüchterte Reinhardt streicht der Gegend die Anmut und den blumigen Rasen und verwandelt die Dämmerung in undurchdringliche Finsternis. Bei einer Szene, bei

dreien, selbst bei fünfen, hätte man das hingenommen. Aber diese Finsternis lichtete sich nur ein- oder zweimal bis zu voller Helligkeit. Wenn man lange vor dem Schluß ermüdete, so ist weniger die ungewöhnliche Dauer der Vorstellung, weniger sogar der unfaustische Kayßler schuld als dieses grundfalsche Prinzip, mit dem schleunigst wieder gebrochen werden sollte. Reinhardt scheint nicht zu wissen, daß man in dieser Dunkelheit auch größere Mühe hat, den Worten zu folgen, und da unter hundertundacht Personen die Mehrzahl schlechte Sprecher sein werden, so hätte er alle Ursache, ihnen und uns Erleichterungen zu schaffen. Mit wünschenswerter Schnelligkeit gehts an die kaiserliche Pfalz. ‚Der Saal des Thrones' ist klein, weil dahinter die Mummenschanz vorbereitet wird. Um ihn zu vergrößern, hat man die Orchesterlogen zur Bühne geschlagen. Dann darf man aber in die Fremdenlogen kein Publikum setzen, sondern muß sie verhängen. Die Hinterwand des Thronsaals hebt sich über dem ersten Bild, in dem man Reinhardt und Roller wiederfindet. Für den weitläufigen Saal der Mummenschanz haben sie ganz neue Höhenwirkungen erzielt. Galerien und Treppen scheinen ringsum in mystische Weiten zu führen, und überall wollen durchglühte Türme das Dach durchstoßen. Wimpel und Fahnen flattern, bunte Lampen sind um Laternenpfählchen zu Büscheln geordnet, und es läßt sich hier höchstens darüber streiten, ob richtig gestrichen worden ist. Mir kam vor, als ob man die ruhenden Gruppen zu Ungunsten der dramatisch bewegtern bevorzugt hätte. Aber es wäre höchst unfruchtbar, da Einzelkritik zu üben. Ein Theater, das sich entschließt, den zweiten Teil im Gesamtzug an einem Abend aufzurollen — nicht, wie L'Arronge, die Mittelakte wegzuschneiden; nicht, wie Gutzkow, den ‚Raub der Helena' für sich zu spielen; nicht, wie Loewenfeld, zwei Abende dranzuwenden — ein solches Theater muß kürzen, und was dem einen fehlt, das wird der andre gerne missen. Es ist verdienstvoll, daß Reinhardt einmal den Versuch gemacht hat, keine wichtige Szene preiszugeben und nur innerhalb der Szenen nach Maßgabe des Geschmacks und der Bildung eines Universitätsprofessors zu sondern. Nicht eben so verdienstvoll ist es, daß er diesmal die einzelnen Szenen weder durch das Tempo noch durch Akzentuierungen genügend unterschieden hat. Es entstand eine gewisse Einförmigkeit, die aber möglicherweise die Ungeübtheit des technischen Personals verschuldet hat, und von der zu hoffen ist, daß sie mit jedem Tage geringer wird.

Wir sind noch immer im ersten Akt. Der Herr, nämlich der Kaiser, verzeiht Fausten das Flammengaukelspiel, das die Mummenschanz, ein bischen zu unauffällig, beendet hat — aber er verzeiht es in seinem

Thronsälchen und nicht in der Morgensonne des Lustgartens, die Goethe vorschreibt, und die unsern Augen bereits nach einer Stunde Spieldauer eine Wohltat wäre. Schlimmer ist es freilich, daß gleich darauf das Thronsälchen, dessen Hinterwand durch einen Vorhang verdrängt ist, oder richtiger: die Vorderbühne vor diesem Thronsälchen die Finstere Galerie vorstellen muß, aus der Faust zu den Müttern herabsteigt. Ich weiß, ich weiß, daß unter den Füßen eines Faust auch eine Bohle zu Goethes Finsterer Galerie würde; aber solange Faust fehlt, ist unsre Phantasie einer dekorativen Nachhülfe durchaus bedürftig. Jetzt sollen Paris und Helena beschworen werden. Mephisto spricht die Stimmung der einleitenden Szene aus: „Die Lichter brennen trübe schon im Saal, der ganze Hof bewegt sich auf einmal. Anständig sehe ich sie in Folge ziehn durch lange Gänge, ferne Galerien." Da Goethe einmal daran gedacht hat, die Musik zum zweiten Teil des ‚Faust' von Meyerbeer schreiben zu lassen, braucht keinem Regisseur vor einem gemäßigt opernhaften Umzug zu bangen. Reinhardt hätte ihn selbstverständlich balladesk vertieft und verschönt. Aber er bleibt auch hier asketisch und streicht ihn. So ist es natürlich, daß die erste Hälfte des zweiten Aktes, in Fausts Hause, am trefflichsten gelingt. Fausts hochgewölbtes, enges gotisches Zimmer verwandelt sich bei offenem Vorhang in Wagners Laboratorium, und aus diesem geht es, mit der Phiole des Homunculus, auf demselben Wege zurück. Nun zum Peneios frisch hinab!

Klassische Walpurgisnacht. Bleiche Asphodeloswiesen. Sirenen und Sphinxe, Greife und Lamien, Wassernixen und Phorkyaden. Irrlichter. Nebelschatten. Ein nächtlich dunkelblauer Himmel, aus dem Bäume und Sträucher geisterhaft herunterwachen. Felsen dräuen, einmal von rechts, einmal von links; denn die Bühne dreht sich wie nach dem Takt von (Schumanns?) Musik, die für eine Walpurgisnacht, selbst für eine klassische, vielleicht doch zu regelmäßig schön ist. Goethes Gespensterreich ist jedenfalls mit einem Schlage hinter Schleiern lebendig. Darauf kommt es an, und deshalb wird der strengste Philologe einem Zauberer wie Reinhardt nicht verwehren, daß er vom Text nur beibehält, was zum Verständnis von Fausts Wanderung unbedingt nötig ist. Das heißt also zwar, daß hier viel mehr gestrichen, aber nicht, daß der Schluß in den Felsbuchten des Aegaeischen Meeres so unverständlich übers Knie gebrochen werden darf. Nach einer Stunde Pause, die den Abend genau in die Mitte teilt und doch besser vor den vierten Akt fiele, sind wir am Anfang des dritten Aktes, in Sparta. Es ist sehr feierlich, wie auf den Stufen des Palastes Helena mit den verhüllten Trojanerinnen betet; es wirkt tief geheimnisvoll, wie es immer dunkler

wird und die Frauen sich dichter und dichter zu einer grauen Schar zusammenballen, bis man nur noch einen Fleck und schließlich gar nichts mehr sieht. Wenn man wieder sieht, ist Goethes Innerer Burghof, „von reichen phantastischen Gebäuden des Mittelalters umgeben", durch eine eingekerbte Mauer ersetzt, die sich anstelle der spartanischen Palastwand hinzieht und von einem Türmchen überragt wird. Mager. Aber auch Arkadien ist nicht so, daß man dort geboren sein möchte. Euphorion, der immer höher felsauf zu springen hat, steigt gesittet eine rätselhafte Treppe empor, und niemand versteht, warum er bei diesem harmlosen Spaziergang abstürzt.

Bis dahin ist eigentlich alles Vorspiel. Erst mit dem vierten Akt beginnen die gewaltigen, die ganz grandiosen Maße dieses Alterswerkes. Hier wird Reinhardt so schwächlich, daß er am besten täte, mit beiden Fäusten und einem Faust noch einmal von frischem an die Arbeit zu gehen. Hochgebirg, starre, zackige Felsengipfel: das ist ein sanft begrüntes Hügelchen. Offene Gegend: das ist eine ängstlich geschlossene Gegend. Weiter Ziergarten mit großem, gradgeführtem Kanal; prächtiger Kahn, reich und bunt beladen mit Erzeugnissen fremder Weltgegenden: das alles hat man sich hinter einer hohen, breiten und kahlen Mauer vorzustellen, an der sich die vier grauen Weiber malerisch entlangschlängeln. Das Palastgemach, durch dessen Schlüsselloch sich die Sorge zwängt: ein niedriges Erkerzimmer. Der mächtige Vorhof, wo Engel und Teufel um Faustens unsterbliches Teil ringen: ein nacktes Stück Boden, auf dem langbehemdete, flachslockige Burschen im Gänsemarsch antreten, um einen erstaunlich phlegmatischen und trotzdem siegreichen Kampf zu führen. Faust ist also im Himmel, und da ist es nur konsequent von Reinhardt, aber wieder nicht richtig, daß er sich allen Glanz versagt. Schon die Anordnung ist verfehlt. Gretchen läßt sich lange suchen, und auch wenn sie spricht, wenn das höchste Glück sie durchleuchten und der Widerschein dieses Glücks von ihrem Gesicht auf uns niederstrahlen soll, auch dann dreht sie uns den Rücken zu. Es hilft nichts: man kehrt nach acht Stunden mehr zerschlagen als erhoben zur Erde zurück.

Wie weit die Schauspielkunst daran schuld ist, das nächste Mal. Es ist mir schmerzlich genug, vorläufig einzig für die ungeheure Quantität der Reinhardtschen Leistung und den beispiellosen Fleiß, der in ihr steckt, Hochachtung aufbringen zu können. Um das künstlerische Ergebnis dieses ersten Abends zu bewundern, müßte ich an alle andern deutschen Theater, nicht an Reinhardts Deutsches Theater denken, und das wird er selbst nicht wollen.

Der andre Brief an Kerr / von Harry Kahn

I

Es muß jetzt gepfiffen werden, Alfred.

Auf Dich pfeifen bessere Mitteleuropäer seit längerer Zeit. Das weißt Du. Aber, es genügt Dir nicht, scheints. Du machst Dich mausig. Du fühlst Dich. Du drahst auf. Also muß man Dir eins vorpfeifen.

Einen Marsch; einen neu-davidsbündlerischen etwan (so: in philistrum . . . see under). Und zwar: in Deiner eigenen (Hackbrett-) Weis'. Grober Klotz, gröbere Keile. Sonst verstehst Du's nicht, Alfred. Behandelt man Dich höflich, rülpsest Du zoologisch orientierte Verse; handelt man Dich historisch ab, wirst Du höhnisch (und eingebildet). Vielleicht: wenn man Dir verständlich kommt, Alfred, gemein-verständlich (will sagen: gemein, drum verständlich) — vielleicht, daß Du kapierst . . .

Also: Hackbrettweis'. Nicht blos stilistisch. A corsaire corsaire et — trois quart, Alfred . . .

II

Noch eine Fliege geht unter dieser Klappe tot: Du siehst einmal, wie leicht es ist. Nicht schwerer als im ‚Tag' den Satzbau töten und in die Plauderch' mit der Allgemeinen Königsbergerin treten . . (Der Leser weiß Bescheid . . .) Sonntagsplauderer!

Schwer . ., schwer muß bloß der Wechsel sein: Werktags Hackbrett; sonntags: Plaudern, Plauschen, Plätschern. Welche Aequinoktialstürme des Stils muß das geben . . zumal: wenn man bedenkt, daß Du doch schon spätestens Mittwoch Nacht anfangen mußt, zu: plätschern; zu: plauschen; zu: plaudern . . (Aequinoktien, sag ich; Sonnenwenden . .) Man setze nur den (einfachen) Fall: Du verwechselst die Umschläge; Scherl kriegt Deine saucigen Königsberger Plauderklopse, pregelwärts aber wandert das rohe reichshauptstädtische Hackfleisch . . Es ist nicht auszudenken, Alfred . . . Schwer muß es sein . . .

Schwerer noch als — Polizeipräsident. Verzeih den Vergleich; aber: da ist was Gemeinsames zwischen Euch: Stilwechsler und Stadtwächter. Zu beidem gehört: Mut und — Ueberzeugungstreue . . Sei mir gegrüßt, Furchtloser, Treuer . . Ein Held bist Du. Kein Shawscher; einer aus der alten Schule: ein Furchtloser, Treuer, Aufrechter, Eisenstirniger, Hornhäutiger . . .

Sonntagsplauderer Sigurd, Du . . .

III

Ad vocem: Polizeipräsident . . Der Anlaß ist gleichgültig, sagst Du, Alfred? Ganz Deiner Meinung. Aber: ich will Dir (und andern Neugierigen) doch ein paar Tips geben. Blinklichter setzen.

Siehst Du, Alfred: dieser Jagow ist — vielleicht weil ‚oben' was von ihm gehalten wird, oder weil er will, daß oben was von ihm gehalten wird, oder blos so: aus Temperament —, siehst Du, er ist ein Betulicher; ein Hic-et-ubique-Männchen; ein Aktivitätsprotz; ein Dreimillionensassa; ein Topfgucker; ein Sich-in-Alles-Mischer (müßte Dir, Aufmischer, als solcher höchst sympathisch sein). Hast Du nichts von seinem Durchbruchsprojekt gehört? Hast Du nicht seinen neuesten Erlaß — wegen der Kuppelinserate — gelesen? Nun, nimm alles zusammen: Moabit, Friedrichstraße, Flaubert, Durieux, Inserate, Durchbruch; all diese mannigfaltigen Verkehrsbeeinflussungen; dazu die eifrige Bekümmernis um die Bühnensittlichkeit — nimm alles nur in allem; und Du siehst, wes Geistes Kind der Mann ist. Eben: ein Kind. Ein Kind, dem man Onkel Majors Säbel gegeben hat, und das nun in die Disteln haut. Besser: ein wildgewordener Kadett; ein Räuber Moor in (blauer) Uniform; eine Ellen Key von der andern Seite; ein Meier-Graefe des Weichbilds. Kurz: Josef der Zweite vom Alexanderplatz. Das ist Dein Popanz, großer Psychologe . . .

Du wirst sagen, Alfred, die Motive seien egal, wenn nur der Effekt . . . . (Ganz Deiner Meinung: der Mann muß weg . .) Aber zwischen uns hier liegt die Sache doch anders, Alfred . . Zwischen Motiv und Effekt steht das fatale, fanale Wort F. Hebbels von den Gründen und der Sache. Der Philister (sagt Hebbel) . . .

IV

Du bist ein Philister, Alfred. Ecco.

Wer oder was ist ein Philister? Nun: das tertium comparationis zwischen Dir, dem Sonntagsplauderer der Königsberger Allgemeinen, und Mudicke, dem Sonntagsplauderer der Berliner Morgenpost, heißt: Oberfläche; das tertium separationis: Differenzierung. Die Weltanschauung (denk an Haeckel!), das Wesen ist gleich. Nur die Oberfläche der Oberfläche ist verschieden.

Du bist ein Oberflächling für die upper ten (wozu bereits mein Friseur gehört, aus dessen begeistertem Mund ich seit Jahren Deine Kritiken höre, während er mich einseift). Monsieur Homais pour le meilleur marché. (Wenn Dich Dein geliebter Flaubert, Philistrophobe seines Zeichens, noch erlebt hätte, Junge, Junge . . Bouvard und Pécuchet wären zuletzt, als Krönung, Kritiker geworden.) Ein Oberflächling, nicht für zwanzig Pfennige die Woche (ohne Bestellgeld); gewiß nicht. Du bist ein witziger Kopf (Wippchen ist witziger); Du hast mancherlei gelernt (Harden weiß mehr); Du hast einen eigenen Stil (außer für die Ostgrenze).

Aber Du bleibst: ein Oberflächling. Du erkennst nur die Sache, nicht die Gründe; Du spürst nur die Epidermis, nicht den Puls; Du

siehst nur die Wellen (auch die Wasserrosen, zugegeben . . .), nicht den Boden des Seebetts.

So hast Du auch hier nur das Oberflächliche, das Alltägliche, das, was jeder Philister sieht, gesehen . . . Annäherung (ach Gott . . .); niedergeschlagene Augen der züchtigen Ehefrau (ach Gott . . .). Welche Philisterphantasie . . . Welcher Kientopp-Horizont . . Fehlt nur noch: breach of promise und der englische Gouvernantenroman ist fertig. Marlitterich . . Pathé-tiker . . Sonntagsplauderer . . .

Hast nichts gesehen . . Nicht den inneren Traugott; nicht die innerste Tilla . . . Man sollte Dich nennen: Kempner, der Jude, der nichts gesehen hat . . (nach Hauff).

V

Der nie was gesehen hat . . .

Laß uns Deine Wirksamkeit und Wirkungsmöglichkeit beklopfen, Alfred.

Was hast Du gesehen? Oberfläche. Was hast Du gegeben? Hautreize. Statt Zusammenhänge.

Du hast (mehrfach wöchentlich) das Alibi Deiner (sagen wir) Seele nachgewiesen. Wo sie war, während andre Theater spielten. Meist nicht auf der Bühne. (Beim Igel, etwan, oder im Arabischen Zimmer, oder im Adriatischen Golf . . . Alibi, Alibi.) Sieh, mein Junge, ganz feine Sachen kamen da manchmal zustande: Petit-fours; Nippes; Sandburgen. Sie werden altbacken; ein Gedankenstaubwedel wischt, eine dünne Intellektualbrise weht sie weg . . .

Ich will Dir nichts nachweisen; ich bin kein Philologe. Nur: welch Mist hast Du bei Gelegenheit Friedrichs aus Wesselburen ausgestreut; welch Kot hast Du wider den andern großen bösen Friederich (aus Naumburg) geworfen. (Erinnere Dich: Kalauernd, sagtest Du, habe er den größten Teil seines Lebens verbracht . . . Koprolalos . .!)

Aber: keine Philologie. Gesamtaspekte genügen.

Der Gesamtaspekt ist: ein Auf- und Zudringling; ein Interviewer der vorvorletzten Dinge; ein Holzbock der Epidermis. Ein Oberflächling . . .

VI

Als Du begannst, ging das. Weil es genügte.

Die Kunst hörte gerade auf, die Tendenz zu haben, wieder Natur zu sein. Das „Leben der Dinge" wurde gerade (via Dänemark und Frankreich) entdeckt. Die (minimalen) Schicksalseinflüsse etwa einer Tapete wurden erfunden. Georg Hirschfeld — beispielsweise — galt als ein Dichter; Felixen Dörmann — beispielsweise — grünten noch poetische Hoffnungsgräser. Wer auf Schiller schimpfte, war ein Kirchenlicht; wer außerdem noch Kleist kannte oder Ibsen vorrief (und vorredete), wurde Theaterdirektor.

O alte Naturburschenherrlichkeit . . . Es war eine Lust zu leben . . .

Und kein Kunststück, zu kritisieren. Lebensechtheit; erst nur äußere; dann auch innere; das war das Kriterium. Man hing das Thermometer ins Stück (oder Buch), wie ins Badwasser: so und so viel Grad ‚Wahrheit‘ . . .; über Null; unter Null . . . Wer ablesen konnte, war ein Kritiker. (Noch heute sind die Mehrzahl unsrer ‚Eingesetzten‘ Badewärter.)

Orakelte man dann noch sparsam von Ewigkeit, Ewigkeitszug, ohne je zu akzentuieren, was damit gemeint sei; war man außerdem auf ein Relief, eine Auto-Apotheose bedacht, indem man, etwa, mit den Deduktionen eines cand. phil. im zweiten Semester, den putzigen Syllogismus aufstellte: Kritik sei Kunst, weil Kunst Kritik sei, so war man ein Epochaler, ein im Parkett Begaffter, im Caféhaus Vergötterter.

Schlagwörtlichkeiten halfen Dir: wenn Du einen Reflex auf einem Salatblatt, einen winzigen Gedanken, oder gar den zweitstärksten Lebensreiz genossen hattest, gackertest Du von der Seligkeit, der Seligkeit, der Seligkeit des Daseins . . . So was imponiert in Häckelzeiten immer. Da ja Jeder da ist . . .

Gleichzeitig assimiliertest, amalgamiertest Du Deinen Zwecken gewandt einen weiteren Schlagbegriff der (erfindungs- und entdeckungslüsternen) Zeit: Neuheit. Dein Thermometer wurde so komplizierter als das andrer; schwierigere Gleichungen wurden Deine Urteile.

$$\frac{\text{Lebenswahrheit} \times \text{Neuheit}}{\text{Ewigkeitszug}} = x$$ — das ist Deine Formel.

Um niegeschaute Schachte ging Dirs, Schliemann! Um unerhörte Rasselgeräusche, Leyden! Psychische Archaeologie, psychologische Diagnostik verwechseltest (und verwechselst) Du mit Kunstkritik! Verborgenheit nahmst (und nimmst) Du für Tiefe . . .

Gestehen wirs: Du bist kein gewöhnlicher, Du bist ein komplizierter Oberflächling . . .

VII

Komplizierte, künstlich komplizierte Oberfläche: das ist Dein Kennzeichen, Alfred.

Aber damit ist nichts mehr zu machen, heute. Es reicht nicht. Denn es kommt wieder Klarheit und Tiefe auf; klare Tiefe; primitive Tiefe, wenn Du willst. (Nicht zu verwechseln mit der primitiv gedeichselten Oberfläche des Gottesgerichtspräsidenten, des Gral-Kotzebue, des Clauren mit dem Heiligenschein; noch mit der wohlfeilen Rustikal-Monumentalität christlich-sozialer Stadtfräcke.)

Es reicht nicht, Alfred. Du kannst nicht mehr mit, Alfred. Wenn Du je eine Rolle gespielt hast — sie ist (nahezu) ausgespielt. (Mein Friseur, ich sagte es, lallt Begeisterung, wenn er Dich liest . . . Macht Dich das nicht stutzig?)

Tritt ab, Alfred ... Ich gebe Dir einen guten Rat: tritt ab ... Wohlwollend: tritt ab. (Ehe Du abgetreten wirst: übelwollend.)

Gerade jetzt hast Du einen glänzenden Abgang. Hast einen (linksliberalen) Glorienschein. Hast eine Mission erfüllt. (Außer der Absatzsteigerung einer Vierzehntagsschrift.) Hast die Moral gerettet. (Auf die Du hustest). Bist ein Liebling (für geistig Minderbemittelte).

Liebling, tritt ab ....

Tritt ab, Freddi ...

Tritt ab ..

Ab.

VIII

Du fühlst es ja selbst, Fred. Daß Du nicht mehr mitkommst. Du äußerst Dich nicht mehr oft. Und nicht sicher. Du suchst krampfhaft nach ... nach ... wie nennt mans doch gleich? — Wirkungssegmenten.

Darum die (gereimte und ungereimte) Politik. Die Kitsch- und Kirchturmpolitik; die Absynthbankpolitik (differenzierter Mudicke ...!)

Darum die krampfhafte Jüngste-Gericht-Pose. Darum die zeternde Sucht nach ... nach ... Papabilität ...

Eine Komik zum Kugeln. Ich halte ‚Ratten' für ein schlechtes Stück; wer das noch tut, ist ein Esel .. (Zum Kugeln, Rattamanthys!) Wer über Beweggründe zu der Jagowjagd anders denkt als ich, ist ein Hallunke ... (zum Kugeln, Papabile!)

Du Kindergemüt ... Du Kleist in der Westentasche ... Türmst Dein Gefühl felsicht vor Dir empor: wer anders fühlt, anders meint, wer mir mein Gefühl verwirrt, ist ein Hallunke; wer dieselben Gedanken hat wie ich, ein Esel ... Kleist ... Kindergemüt ... (Zum Kugeln ...)

Das macht: Du schlotterst, Alfred Solneß; Du zitterst, Baumeister Kempner ...

Laß, Alfred, tritt ab ...

IX

Fazit: Du warst nie mehr als ein Plauderer, Freddi. Für den hauptstädtischen Werktag: ein komplizierter, differenzierter, fazettierter, hackend-gehackter; für den östlichen Sonntag: ein lieber, lauschiger, lockiger, saucig-säuselnder ... Plauderer ... Näh; näh ...

(Aber wie gesagt: manche Wasserrosen ...)

X

Was Du ohne diesen Absatz (zehn) antworten würdest, liegt bereits, im Manuskript, auf der Redaktion dieser Zeitschrift. Jedermann kann es einsehen.

Du mußt Dich also anstrengen, Alfred ...

Der Kritiker / von Egon Friedell (Fortsetzung)

Neue Kunst erschreckt

Der Künstler ist zu allen Zeiten eine sehr unhandliche, chokante, mißverständliche Sache gewesen. Als Schiller noch kein Klassiker war, war er ein ebensolcher outsider wie alle andern. Seine Dramen waren ebenso Ekrasit für seine Zeit wie heute die Petarden, die Nietzsche oder Ibsen in die moderne Gesellschaft geworfen haben. Heute ist ein Klassiker ein höchst harmloses, putziges und ungefährliches Tier. Aber eben nur deshalb, weil er nicht mehr zeitgemäß ist. Und man möge doch nicht vergessen, wie erschrecklich den Philistern immer noch Shakespeare sein müßte, wenn er nicht schon seit zweihundert Jahren registriert wäre; Shakespeare mit der Ueberlebensgröße seiner Figuren und Affekte, der Schilderer der „Nachtseiten des Lebens", der „Poet des Häßlichen" (man denke einmal an ‚Maß für Maß'), der Vermittler raffinierter Nervenkitzel, maßlos, übertrieben, ungeordnet, ohne künstliche Harmonie — ja, ist er denn das nicht alles? Sittlichen Halt hat er auch keinen gehabt, er wühlt im Grausigen, und das Dasein verklärt er so gut wie gar nicht. Wenn man ihm glauben wollte, so müßte die Welt zu zwei Dritteln ein Irrenhaus, ein Spital oder eine Verbrecherkolonie sein. Er ist voll Schwulst und fällt furchtbar leicht von einer Stimmung in die entgegengesetzte, was ein wichtiges Stilgesetz verletzt. Auch von Flüchtigkeiten und Ungeschicklichkeiten, von allerlei Schlampereien und Eselsbrücken sind seine Arbeiten nicht freizusprechen, die wie gesagt, ein starkes, aber auf Abwege geratenes Talent offenbaren.

Manet malte einen Bund Spargel. Sogleich erhob sich eine Springflut von Beschimpfungen, Drohungen, Verwünschungen. Geben wir zu, daß es ein ganz miserabler Spargel war. Aber sind die Explosionen von Haß, Wut und Verachtung, die er hervorrief, damit erklärt? Welches der heiligsten Güter der Menschheit ist dadurch verletzt, daß einer nicht imstande ist, Gemüse zu malen? Mit Ibsens Stücken war es dasselbe, sie waren sogar zum Teil verboten. Warum? Wird in ihnen die Hostie verhöhnt, die freie Liebe gepredigt, das Gottesgnadentum geleugnet? Nichts von alledem; es sind exzessiv bürgerliche Stücke. Sie sind nicht einmal kraß, das bißchen Paralyse in den ‚Gespenstern' etwa ausgenommen. Aber was ist das gegen die Roheiten bei Schiller, Dante, Homer? Hat man vergessen, daß im ‚Lear' dem Gloster auf offener Bühne die Augen ausgetreten werden? Und so wenig nett wie Franz Moor benimmt sich kein einziger Mensch bei Ibsen.

Die Sache läßt sich nur so erklären, daß diese Kunstwerke erschreckten, weil sie neu waren. Und es zeigt sich hier die geheimnis-

volle Wirkung, die das Werk des Genies auf jedermann ausübt. Auf jedermann; die einen zieht es an, die andern stößt es ab, aber beide mit der gleichen magischen Kraft. Die Philister waren von der neuen Kunst geradeso fasziniert wie die ‚Modernen', sie fühlten instinktiv, daß hier die Entwicklung einen neuen gewaltigen Anstoß bekommen habe, aber sie spürten nur den Stoß und taumelten betäubt und erbittert zurück. Wären die neuen impressionistischen Bilder wirklich nur rohe und häßliche Farbenpatzen gewesen, wie die Gegner behaupteten, dann hätten sie sie einfach übersehen, statt mit Regenschirmen darauf loszugehen, und wäre Ibsen ein Revolutionär vom Schlage Sudermanns gewesen, dann hätte er sich alles erlauben können, und sie hätten ihm ebenso augenblicklich zugejubelt wie diesem. (Schluß folgt)

Medusa / von Julius Bab

Still, still, wer spielt bei Blitz und Sturm die Flöte" — mit dieser schönsten Zeile des Kyserschen Dramas ist alles gesagt, was sich zum Lobe dieses Erstlingswerkes sagen läßt. Es ist Sturm darin, wenn man auch zuweilen mehr an eine raffinierte Windmaschine als an den lebendigen Atem Gottes denkt; und hin und wieder schwebt durch den Sturm eine zarte Musik, die freilich auch oftmals mehr an die Kunst des Kammervirtuosen, als an die Nachtigall erinnert. Aber zuweilen gelingt solch ein tief treffender Zusammenschlag von künstlerischer Absicht und szenischem Ausdruck, solch rhythmische Sinnlichkeit, die ans Mark unsres Gefühls rührt und uns zu der Gewißheit eines starken Theatertalents die Hoffnung auf einen dramatischen Dichter gibt.

Im übrigen ist mir dies sehr begabte Stück ‚Medusa', das man jetzt als erste literarische Darbietung der Interims-Direktion Walter Reiß im Hebbel-Theater gespielt hat, noch ebenso unsympathisch wie vor Jahresfrist, als ich es hier zuerst den Lesern der ‚Schaubühne' anzeigte. Aus der spiritualistischen Verstiegenheit der Romantik stammt jener erlogene Kontrast von Künstler- und Menschendasein, der uns nach so viel wehleidigen Jeremiaden hier von Kyser mit pathetischer Brutalität ausgebreitet wird. Die ganz historisch bedingte romantische Nervenschwäche, die sich hier als tragisches Ewigkeits-Schicksal der Menschheit gebärdet, schlägt der Lebenstat Goethes ins Gesicht, rennt an wider diese feste Burg unsrer Kultur: sie zerbricht die organische Einheit des Lebens, hetzt Geist und Leib mißtrauisch gegeneinander. Kysers Daidalos wirkt in seiner Brutalität peinlich, weil er nicht die intakte Roheit der Natur besitzt, sondern eine theoretische, eine sozusagen abstrakte Sinnengier, wie sie erst nach reinlichem Abzug aller geistigen Elemente des Menschen übrig bleibt. Und sein Künstler-

rausch wird sentimental, weil er ebenso ideologisch körperlos erzeugt ist. Weil Kysers Menschen in so naturlosem Wechsel immer Kern oder Schale und nie alles mit einem Male sind, deshalb taumelt auch seine Sprache, taumelt auch seine ganze Szenenphantasie so unreif zwischen unterstrichenen Naturalismen und lyrischem Hochflug.

Die Regie des Abends war bemüht, die Kyserschen Stilschwankungen in einen Ton von barbarischer Monumentalität zu konzentrieren. In dieser Inszenierung war Eigenart, Wagemut und Energie eines höchst phantasievollen Kopfes. Herr Franz Zavrel hatte des Daidalos Atelier zu einem mächtigen Kuppelbau von stumpf-violetter Wandung geordnet: im Hintergrund führen Stufen zu einem eckig-hohen Tor, die Mitte scharf betonend; an der Peripherie ragen mächtige weiße Bildwerke auf. Das Licht fällt einzig aus der Mitte von oben herab auf ein erhöhtes Rondell, dessen Stufen bis dicht an die Wandung gehen, und das so beinahe den ganzen Raum einnimmt. Auf die Mitte dieses Rondells stellten sich in allen wichtigsten Augenblicken die Gestalten, so daß dies Bildhauerstück immerfort zu einer Reihe wilder Statuen zu erstarren schien, und die gleiche energisch-großzügige Rhythmik war in der Behandlung der Geräusche, besonders in dem ganz durchstilisierten Sturm zu bewundern.

Nicht ganz so glücklich war die stilistische Durchbildung der handelnden Personen. Es bleibt aber unklar, um wie viel weiter hier die Regie überhaupt hätte kommen können. Ganz anders als in der szenischen Phantasie wehrt sich im eigentlich Menschendarstellerischen, Sprachlichen Kysers naturalistische Ungebärdigkeit gegen eine stilistische Organisation. Und das Schauspielermaterial war auch nicht durchweg günstig. Von Fräulein Siltens durchschnittsgemäßer Lieblichkeit ist gar nichts zu sagen und von Herrn Dietzsch nur, daß seine bildhauerische Unterstützung durch seine mimische Mitwirkung nicht eben billig erkauft war. In Maria Mayer sehe ich, von allen andern Tugenden und Möglichkeiten ihres Talentes einmal abgesehen, geradezu ‚die' Mütterdarstellerin für die Zukunft der deutschen Bühne. Sie wird mit Geist und Zartsinn, mit Herz und Humor, einmal den Platz ausfüllen, der seit dem Tode ihrer unvergeßlichen Namenshalbschwester Marie Meyer im Brahmschen Ensemble so gut wie überall leer steht. Aber um der arg rethorischen Mutter Kysers beizukommen, braucht es mehr Breite und Wucht, als die kluge Schlankheit dieser Schauspielerin besitzt, oder hier doch vielleicht einer zäheren und suggestiveren Regie, die dieser sehr Bildsamen ein Aeußerstes entreißt.

Breite und Wucht besitzt Herr Hartau, oder er vermag sie wenigstens zu zeigen. Aber die Fülle schöpferischer Körperphantasie reicht bei diesem klugen und starken Künstler nicht immer aus, wenn heroisches Menschentum darzustellen ist. Daß das höhnische Grüblerwort: „Du bist sehr krank, mein hochgepriesen Hirn" den lebendigsten, am

meisten haftenden Ton innerhalb dieser Rolle bekam, das gibt zu denken. In Hartaus Wildheit ist immer ein Stück Deklamation, und obwohl er bekanntlich vortrefflich deklamiert, es bleibt — um mit den Engeln der Faustwoche zu sprechen: „Es bleibt eine Rederest, zu tragen peinlich". Dieser schlechthin meisterliche, bei Reinhardt noch durchaus unersetzte Chargenspieler wird vielleicht auch bestimmte Hauptrollen finden können, die seine Individualität zu erschöpfen vermag: heldische Männer gehören jedenfalls nicht dazu. Aber es bleibt für den Mangel unsrer Zeit an eigentlichen Heldendarstellern charakteristisch, daß ich nicht viel bessere Schauspieler als diesen wenigstens männlich wirkenden Hartau für solche Rolle vorzuschlagen wüßte.

Zu den Heroinen, die noch seltener als die Heldenspieler geworden sind, gehört Helene Ritscher nicht, vielmehr zu den Teufelsliebchen, die nach Mephistos Wort „auch nicht zu schelten" sind, aber denn doch nicht, wie dies unsern lediglich nervösen Kunstkennern so oft beliebt, „für Heroinen gelten" sollten. Das eigentliche Bedürfnis unsrer Zeit nach einer unhysterischen, unraffinierten, unperversen, großen, klaren und starken Menschendarstellerin geistigen Stils wird bei ihr keine Genüge finden. Immerhin, wenn Helene Ritscher doch noch einmal den Rhythmus der deutschen Sprache ins Blut bekommen sollte und nicht mehr in wichtigen Augenblicken statt ‚kühl' ‚kiel' sagen wird — dann wird die deutsche Bühne eine außerordentliche Kraft an ihr besitzen. Denn sie spielt ihre Sinnesteufelinnen, ihre Nixen, Dämonen, Schlangen und gefährlichen Kinder nicht nach dem unleidlichen Rezept der Eysoldt-Schülerinnen, sie spielt sie ganz selbständig: mit einem Schrei des ganzen Körpers und mit einem Singen im Ton, das nicht, wie die kurz angesetzten Kindertöne der Eysoldt aus dem Kopf, sondern lang und langsam aus der Tiefe ihres Leibes zu steigen scheint; sie besitzt in natürlichem Fluß all jene Lockgebärden des Körpers, die die Eysoldt mit eckig gereckten Linien geistreich paraphrasiert. Ich glaube, daß Helene Ritscher im Grunde genommen die Eysoldt um genau so viel an echter Körperkunst übertrifft, wie sie ihr etwa an Intelligenz nachstehen mag. Und somit wäre denn viel von ihr zu erhoffen.

Im übrigen hoffe ich freilich, daß die Unentbehrlichkeit von Darstellerinnen dieses Typs für die moderne Literatur allgemach aufhört. Das übertriebene Gerede unsrer Dramatiker von der Bedeutung solcher dämonischer Teufelsweiber stammt aus demselben krankhaften und rein historischen Grunde, wie Kysers Künstlertragik. Der repräsentative, der faustische Mensch scheitert weder an der seelenhaften Sinnlichkeit Gretchens noch an der vergeistigten Schönheit Helenas, und an geist- und seelenlosen Hexen und Lamien geht er unberührt vorbei. „Im Weiterschreiten find't er Qual und Glück." Erst wo die synthetische Kraft der Natur erlahmt, erst im romantischen Menschen fällt Geist und Leib wie Kunst und Leben auseinander; aber es sind die schwachen

Menschen, die halben Künstler, denen das geschieht. Hans Kyser gestattet eine letzte Erinnerung. Auch bei Emile Zola in ‚L'oeuvre' gibt es einen Künstler, der am Widerstreit zwischen Kunst und Leben zugrunde geht — aber dieser Künstler ist eben ein halbes Talent, das sein Werk nicht bis zum Leben emporbringt, ein technischer und ideologischer Tiftler, ein Artist. Emile Zola selbst aber, der ein ganzer und großer Künstler war, war auch ein enorm praktischer Mensch und hat, als es galt, das politische Leben seines Vaterlandes bis in den Grund erschüttert mit seinem ‚J'accuse'.

Mein satirischer Versuch / von Fritz Wittels

Viele Jahre lang hab ich mich der Wissenschaft beflissen. Ich war nicht ganz ohne Erfolg. Aber die wenigsten interessieren sich für die Wissenschaft und den, der sie betreibt. Die reizendsten Damen sausten automobiliter an mir vorbei und kannten mich nicht. Hinter den Spiegelscheiben der vornehmen Restaurants saßen die Operettenfabrikanten bei Austern und Chablis; kannten mich nicht. Mein ehemaliger Schulkamerad, der alle meine Schularbeiten abgeschrieben hat, ist Viehkommissionär geworden. „Sechshundert Gulden habe ich heute verdient," sagte er, „denn ich habe sechshundert Stück Großvieh in die Stadt geliefert, und ich bekomme für jedes Stück einen Gulden. Wie oder wann verdienst du so viel?"

Er war nur ein Viehkommissionär. Seine Frau trug die größten Boutons in den Ohren, aber ich schuf für die Ewigkeit. Jean Jacques Rousseau kopierte Noten zu seines Lebens Unterhalt; aber aus seinen Werken brach die große Revolution hervor — nachdem er sich erschossen hatte. Ich war zufrieden und ehrte mich sehr. Eines Tages kam ein Kritikus und schrieb, daß ich nur ein Nachahmer sei. Er selbst habe zwar nie so schundige Dinge beschrieben wie ich, denn er denke, er könne was Besseres tun, aber wenn er wollte, könnte er auch diese Dinge viel besser machen wie ich, und deshalb sei ich sein Nachahmer.

Das war eine humorvolle Kritik. Meine Werke hatten nur wenige gelesen. Aber die Kritik lasen alle, weil sie so komisch war, und sie riefen: Welch ein überlegener Humor! Humor wird regelmäßig mit dem Attribut ‚überlegen' geschmückt, auch wenn der Humor abgelegen und brackig ist. ‚Ueberlegen' gehört eben zu Humor wie ‚gütig' zu Monarch, wie ‚gewaltig' zu Trilogie und wie ‚der Stagirit' zu Aristoteles. Ich wälzte mich hin und her auf meinem Lager und beschloß, ein überlegener Humorist zu werden. Lieber wollte ich andre verspotten, als mich selber verspotten zu lassen.

Das war nun freilich ein Vergnügen. Ich verspottete die Leute, daß die Funken stoben, und wie ich so in Fechterstellung kam, schauten

die Damen gnädig aus ihren Autos und neigten sich, die Operettenfabrikanten duckten sich schnell über ihr Beefsteak mit Trüffelsauce, wenn ich außen an den Spiegelscheiben vorbei kam, und mein ehemaliger Schulkamerad las meine Satiren, wenn er in Großvieh von Budapest nach Szegedin reiste, liquidierte mir auch seine Anerkennung auf einer Ansichtskarte.

Zu gleicher Zeit verbreiteten sich Gerüchte über mich, danach war ich ein dunkler Ehrenmann, Taschendieb und Wechselfälscher, Hochstapler und Wegelagerer. Das war meinem Bureauchef nicht recht, und er forderte mich auf, die Spöttergebärde aufzugeben und wieder ein anständiger Mensch zu werden. Zum Satiriker muß man geboren sein, meinte dieser vortreffliche Mann, nämlich man muß mindestens sechstausend Gulden Rente haben. Sonst hält man die Sache nicht aus.

Was tun? Ich war nicht zum Satiriker geboren und dennoch schnell von Literaturkennern als Satiriker geaicht. Zur Wissenschaft konnte ich nicht mehr zurück, wollte es auch nicht, seitdem ich selbstvergossenes Blut gerochen hatte. Ich hatte eine sublime Idee. Ich wollte zum Gegenstand meines Spottes nur solche aussuchen, die vermöge ihrer Position nicht wehleidig waren, und die sich ein bischen Ironie gefallen lassen mußten, weil sie . . . mit einem Wort: ich wollte die Satiriker satirieren. Die würden mich nicht zum Danke verleumden, sie würden sich über meine Hiebe freuen und lustig zurückschlagen. Zwar wurde ich mir schnell bewußt, daß ich eine dekadente Idee gefaßt hatte. Nur das dekadente Theater stellt die Bühne auf der Bühne dar oder läßt das Publikum hinter die Kulissen schauen oder den Souffleur aus dem Kasten klettern. Nur die dekadente Satire wird den Stachel gegen Brüder wenden. Aber da mir die sechstausend Gulden Rente fehlten, um ein klassischer Satiriker zu sein, wollte ich lieber ein Dekadent werden, als meinem Bureauchef Unannehmlichkeiten bereiten. Lieber ein lebender Dekadent als ein toter Löwe, sagt der Prediger.

Ich schrieb also einen lustigen Roman, in dem ich einen der genialsten Spötter, einen wahren Männermörder und Städtezerstörer, einen Poliorketes mit zwantigtausend Gulden Rente, ganz leise anrempelte. Ich tat ihm nicht weh, er wurde nur ganz wenig lächerlich durch meine miserable, finanziell schlecht fundierte Satire. Was geschah? Noch ehe der Roman erschien, drang einiges davon in die Oeffentlichkeit. Ich hatte ihn nämlich einer Dame vorgelesen, die mir aufs Kruzifix geschworen, sie wolle das Geheimnis hüten. Sogleich erhielt meine einzige Erbtante in Kötzschenbroda, eine fromme und gottesfürchtige Dame, einen Brief, den hatte der Poliorketes, der täglich ein Dutzend friedliebende Staatsbürger zum Frühstück verzehrte, eigenhändig geschrieben.

„Hochverehrte Frau Kommissionsrat! Ich flehe sie mit erhobenen Händen an, ein großes Unglück zu verhüten. O Gott, Ihr Neffe will mich lächerlich machen. Wie komm' ich zu sowas? Ich bin doch dazu da, um andre lächerlich zu machen; nicht um selber verspottet zu werden. Dazu sind die andern da. Es handelt sich nicht um mich, sondern um Ihren Neffen. Ich fürchte, daß ich seine Existenz werde vernichten müssen. Ich besitze kompromittierende Briefe von ihm! Aber das ist keine Erpressung. O Gott, o Gott, schreiben Sie ihm, und begnügen Sie sich nicht, und ich fürcht' mich nicht, denn man weiß ja, daß ich mich nicht fürchte, aber ich fürcht' mich doch, und er soll den Roman ja nicht erscheinen lassen, sonst wehe ihm, aber das ist keine Erpressung. Hochachtungsvoll Poliorketes."

Am andern Tag begab sich der Poliorketes zu meinem Bureauchef, rollte wild mit den Augen und sagte: „Sie kennen mich doch. Ich bin ein furchtbarer Mensch. Mich darf man nicht reizen. Ihr Angestellter will mich aber dennoch reizen. Natürlich werde ich ihn in der Luft zerreißen. Hüten Sie sich, Sie werden selbst die größten Unannehmlichkeiten haben, wenn Sie diesen Roman nicht verhindern. Aber das ist keine Erpressung."

Ich erhielt einen Brief von meiner Tante: „Wenn Du den bewußten Roman herausgibst, dann wirst du glatt enterbt. Mein Geld ist besser bei den Ursulinerinnen aufgehoben als bei dir." Mein Bureauchef sagte: „An dem Tag, an dem Ihr Roman erscheint, schmeiß ich Sie hinaus!"

Da merkte ich, daß es noch viel gefährlicher ist, mit einem Satiriker anzubinden als mit andern Sterblichen, denn dem Satiriker stehen naturgemäß mehr Mittel und Wege offen, um sich zu rächen als allen andern Menschen. Ohne Rente ist auf dem ganzen aristophanischen Gebiete nichts zu wollen: Zum Gelde drängt, am Gelde hängt doch alles — ach, wir Armen!

Großmutter / von Ernst Lothar

Bleiches Laub und Kränze
Ueber weiser Stirn:
Noch an Lebens Grenze
Leuchtet sein Gestirn.

Abendrast. Kaum dunkeln
Früchte gelb im Strauch,
Wollen Flügel funkeln
Dieser Seele auch.

So in Lächeln legen
Eine Wanderschaft.
Auf den späten Wegen
Ernte früher Kraft.

Nur zuzeiten Ahnung,
Die durch Tränen schaut.
Müde hallt die Mahnung,
Daß das Grab gebaut.

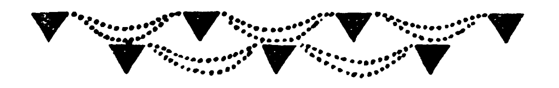
Rundschau

Wiederkehr

Hans Olden verarbeitet in diesem Vierakter das Thema des Gedankenmordes. Der Musiker Rudolf Garnier wünscht seinem Nebenbuhler den Tod, und im selben Augenblick verkünden Extrablätter, daß dieser bei einem Schiffszusammenstoß ertrunken ist. Rudolf Garnier leidet Gewissensqualen. In exaltiertem Zustande sieht er den Ertrunkenen als Geretteten wiederkehren. Die Vision überwächst ihn. Er ringt mit dem Phantom und erwürgt es. Begeht also in der Unwirklichkeit den Mord als Tat, den er in der Wirklichkeit als Wunsch begangen hat. Ein solches Problem hätte, in die Regionen einer dämonischen Phantastik gehoben, über Abgründe hinstreichen können. Wir wären in Grenzbezirke geführt, wo wir selbst nicht mehr wüßten, ob das Gedachte die Tat, oder die Tat das Gedachte ist, wo die Begriffe von Vorstellung und Wirklichkeit sich auflösten oder in ihr Gegenteil verkehrten. Olden tut zum Schluß so, als ob er die Problematik seines Themas gesehen hätte, und läßt seinen Helden, der des Tatmordes nicht überführt werden kann, andeuten, daß er, der den Tod des andern nur gewünscht hat, dennoch der Mörder sei. Sonst aber hat er nirgends die Phantasie des Problems, sondern überall die Phantasie der Kulisse. Er arbeitet mit den überkommenen Schauern einer aufdringlichen Sensationsdramatik, die ohne Gewitterspuk, Waldunheimlichkeiten und Polizeiverhöre nicht auskommt. Er treibt das Problem gewissermaßen über seine eigene Oberfläche, dorthin, wo alles phantastische Ahnen zum albernen Kinderschreck wird. Er trieft von dickflüssiger Reporterweisheit und kann es sich im ersten Akt nicht versagen, die muffigen Weltanschauungssentimentalitäten aus Otto Ernsts ‚Jugend von heute' aufzuwärmen. Diese hilflose Mischung aus Familienkomödie, transzendentaler Problematik und Vorstadtkolportage degradiert das Stück zu einem Schmarren, der selbst in dieser armseligen Saison seinesgleichen sucht.

Die Aufführung des Neuen Schauspielhauses hielt Niveau, solange Maria Mayer und Erich Ziegel auf der Bühne waren, schwankte, wenn die persönlichkeitslose Liebhaberkunst des Herrn Salfner im Mittelpunkt stand, und sank sofort, wenn die kokette Aufdringlichkeit des Fräulein Hausner und der ölige Biedermannston des Herrn Machold vorherrschten. Im Ganzen aber war das Bestreben der Regie anerkennenswert, die theatralischen Exzesse des Dichters zu dämpfen und Haltung zu wahren.

Herbert Jhering



Aus der Praxis

Annahmen

Otto Grund: Dämon Weib, Dreiaktiges Ehedrama. Bremerhaven, Stadttheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

11. 3. Adolf Paul: Unverkäuflich, Dreiaktige Groteske. Nürnberg, Intimes Theater.

12. 3. Kory Towska: Der Fingerhut, Vieraktiges Lustspiel. Meiningen, Hoftheater.

14. 3. Hans Kyser: Medusa, Vieraktige Tragödie. Berlin, Literarischer Abend des Modernen Theaters.

18. 3. Hans Olden: Wiederkehr, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Romain Coolus: Madame Ciriette, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Paul Bourget: Der Tribun, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Vaudeville.

R. Forzano: Der Vater des Tenors, Drama. Mailand, Olimpia.

Albin Valabrègues: Moderne Ehe, Schwank. Paris, Vaudeville.

Neue Bücher

W. Fred: Literatur als Ware. Berlin, Oesterheld & Co. 63 S. M. 1,—.

Heinrich Meyer-Benfey: Das Drama Heinrich von Kleists. Göttingen, Otto Hapke. Erster Band. 620 S. M. 12,—.

Zeitschriftenschau

Eugen Isolani: Vom dramatischen Bodenstedt. Der neue Weg XL, 10.

Hans Landsberg: Theaterskandale einst und jetzt. Deutsche Bühne III, 5.

M. Morland: Kirche und Komödiant in Frankreich. Deutsche Bühne III, 5.

Karl Friedrich Nowak: Paul Wegener. Hilfe XVII, 11.

Arthur Seidl: Eine neue ‚Käthchen‘-Bearbeitung. Deutsche Bühne III, 5.

Friedrich Weber-Robine: Die Projektionskunst im Dienste der Bühne. Deutsche Bühne III, 5.

Doris Wittner: Hosenrollen. Deutsche Bühne III, 5.

Engagements

Altenburg (Sommertheater): Hannchen und Minna Stickel.

Aschaffenburg (Stadttheater): Eva Gühne 1911/12.

Baden (Stadttheater): Karl Wahle.

Basel (Bömlytheater): Felix Grambiller, Sommer 1911.

Berlin (Deutsches Theater): Willy Prager.

(Neues Schauspielhaus): Gertrud Urban 1911/16.

Bremen (Schauspielhaus): Ernst Hälbig, Sommer 1911.

(Schillertheater): Irma Grawi, Sommer 1911, Hans Ludwig 1911/12.

(Stadttheater): Eduard Bading, Paula Behrmann-Bethge 1911/14.

Breslau (Vereinigte Theater): Ewald Schindler.

Chemnitz (Vereinigte Stadttheater): Otto Peters, Viktor von Schenck 1911/12.

Colberg (Sommertheater): Albert Sontoneff.

Crefeld (Stadttheater): Georg Bronder 1911/12.

Die Presse

1. Karl Schönherr: Glaube und Heimat, Die Tragödie eines Volkes. Drei Akte. Lessingtheater.

2. Hans Kyser: Medusa, Tragödie in vier Akten. Literarischer Abend des Modernen Theaters.

3. Ernst Preczang: Gabriello, der Fischer, Burleske in vier Akten. Schillertheater.

4. Hans Olden: Wiederkehr, Schauspiel in vier Akten. Neues Schauspielhaus.

Vossische Zeitung

1. Man darf die Schönherrschen Menschen beileibe nicht umdrehen. Hinten ist alles Mechanik. Schönherr mag gute Gesinnungen haben, aber von der guten Kunst hat er sich immer ziemlich fern gehalten.

2. Es bleibt zu wünschen, daß Kyser jener Künstlermut wächst, der die Neigung zum Verblüffenden besiegt und die Lust am Rohen bewältigt.

Lokalanzeiger

1. Die Tragödie eines Volkes — das ist für die knapp gehaltene Familiengeschichte ein bischen viel gesagt. Aber drei Akte aus der Tragödie eines Volkes sind es sicherlich.

2. Die ersten beiden Akte sind so undramatisch wie möglich. Dann aber kommt es glücklicherweise zu einem dramatischen Konflikt.

Börsencourier

1. Seit ‚Uriel Acosta' . . .

2. Viel Lyrik, viel Glut, aber auch viel unreife Hitze und manche kluge Berechnung auf dekorativ-physiologische Wirkungen.

Morgenpost

1. Das eigentliche Thema, jener alte Kampf um Glaube und Heimat, stößt bei uns nicht, wie in Oberösterreich, auf alte Narben.

2 Das Stück hat, was wenige so frühe Talentproben erwachender Begabungen besitzen: eine respektable Mischung aus ursprünglicher Leidenschaft und dramatischem Stilgefühl.

Berliner Tageblatt

1. Schönherrs ‚Tragödie eines Volkes' verdankt ihren sichern Bühnenerfolg dem glücklichen Umstande, daß darin ein ‚Theaterstück' steckt, wie es seit langer Zeit nicht aus eines echten deutschen Dichters Hand hervorgegangen ist.

2. Eine Sprache von einer oft grandiosen Festigkeit. Es gibt Worte, die wie Statuen dastehen, voll Bildkraft, schwer, unerschütterlich.

Vossische Zeitung

3. An wirklich burlesken Szenen fehlt es nicht, aber mit der komischen, wenn auch unbekümmerten Derbheit dieser Szenen hält der Witz der Verse nicht Schritt.

4. Fragen läßt das Stück nicht zurück, es sei denn die, warum es erstens geschrieben und zweitens aufgeführt werden mußte.

Lokalanzeiger

3. Preczang besitzt dramatischen Instinkt und dichterische Begabung und hat ein gutes Verständnis für die Bühnentechnik.

4. Ein wort- und stimmungsgeschwollenes Stück voller Unklarheiten und törichter Wendungen.

Börsencourier

3. Preczang hat seinen Stoff in Verse gebracht, die recht artig klingen, auch gedanklichen Inhalt und Bildkraft haben.

4. Olden, ein kluger Theatertechniker, versucht es mit der äußern Spannung.

Morgenpost

3. Die Fabel ist mit Behaglichkeit erzählt, und manche hübsche Pointe ist dem Autor eingefallen.

4. Ein Stück, das seltsam aus Wirklichkeit und Traum entsteht, um schließlich in den verschlungenen Gängen allenfalls möglicher Geistesirrung zu verbleiben.

Berliner Tageblatt

3. Das Stück ist in hausbackenen Versen geschrieben, birgt aber doch eine in aller Harmlosigkeit lustige Idee.

4. Sollen wir uns rächen und sagen: Hans Olden, kehre niemals wieder?

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 13
30. März 1911

Theater und Hysterie / von Theodor Lessing

1

Es besteht das folgende Gesetz für den Ausdruck seelischen Lebens: Wenn kein Ueberschuß an seelischer Energie vorhanden ist, also nicht mehr das „volle Herz" um Ausdruck ringt, dann beginnt die Seele umgekehrt, von der Ausdrucksgeste her, die Erlebnisse aufzustacheln. Der dauernd leere oder momentan erschöpfte Mensch übersteigt seinen Gestus, um neue seelische Energie mobil zu machen. Denn körperliche Erregungen, insbesondere Vorgänge im Blutkreislauf, entbinden seelische Kraft, wie umgekehrt seelische Akte sich durch Körperbewegung manifestieren müssen. Diesen Vorgang übertreibender Ausdrucksbewegung bei erschöpftem seelischen Fonds nennt man Hysterie. Ihr Wesentliches ist die Exaggeration im Ausdruck, durch welche indirekt auf dem Umweg über das Gehirn seelische Regungen im Zustand der Erschöpfungspsychose zum Ausklingen gebracht werden.

2

Wie nämlich jeder Zustand, jedes Erlebnis zu entsprechenden Ausdrucksgesten drängt, so kann man umgekehrt durch die korrespondente Ausdrucksgeste auch Leidenschaften zum Ertönen bringen, etwa durch traurige Mienen vor dem Spiegel sich zu schmerzlicher Träne rühren, durch den Gestus der Wahrhaftigkeit zur Ueberzeugung von einer Wahrheit überreden oder mitahmend überreden lassen, ja schon durch stolze Körperhaltung echten Stolz anerziehen.

Während nun im naiven Erleben erst Gefühle da sein müssen, die zur Ausdruckshandlung hindrängen, geht es bei artistischen Seelenhaltungen umgekehrt zu. Auf dem Umweg über den Willensakt und die Ausdrucksgeste werden sekundär allerlei abgeblaßte, sentimentalkurzatmige Scheinleidenschaften erzeugt. Darum pflegt das schauspielerische, unnaive, nicht elementarische Naturell, das formalreproduktive Talent sehr leicht jeden Ausdruck zu übersteigern. Die verausgabten, erschöpften oder nur vorgestellten Veilletäten werden vom Gehirn aus zentral erregt und herausgefordert.

Daher die alte Erfahrung, daß Beherrschen von Leidenschaften bei der Unterdrückung der Ausdrucksbewegung ansetzen muß. Ich erinnere an die indischen Yoggis und Mahadmas, welche tägliche Uebung im Anhalten von Atmung und Herzschlag betreiben, um Willenserregung zum Abreagieren zu bringen.

3

Wir verstehen in diesem Zusammenhang Friedrich Nietzsches Kampf gegen Richard Wagner. Er nennt ihn den „typischen Theater- und Schauspielermenschen". Denn Wagner schuf eine gesteigerte Ausdruckskultur, die mit seelischem Exzeß und pathetischer Emphase den heiligen Schlaf der Gefühle stört und die Substanz des Lebens angreift. Je quälender im Menschen Angst des Verausgabtseins und Bewußtsein innerer Leere oder Unfruchtbarkeit anschwillt, um so stärkere Ausdrucksgesten müssen die Vorboten der Müdigkeit übertäuben. Diese Erfahrung wirkt im großen wie geringen. Wer etwa im Gesellschaftsleben Liebenswürdigkeit zu repräsentieren hat, sich aber erschöpft fühlt, kommt sehr leicht zur Grimasse. Jede Hingabe, Freundlichkeit, Güte, ja, schon Gruß und Kompliment geraten leicht um so stärker, je weniger Unmittelbarkeit dahintersteht. Umgekehrt lähmen und binden die stärksten Erlebnisse den Ausdruck vollkommen.

4

Wir leben nun unterm Szepter des Superlativs. Im rhetorischen Zeitalter Wilhelms des Zweiten klettern die Menschen an großen Zeitworten zur Leidenschaft empor. In Schrifttum und Leben ist der Gestus eher da als das Erlebnis. Man fragt nicht, was einer zu offenbaren, sondern was er zu repräsentieren hat. Man kommt zu den Sachen auf dem Umweg über ihre Form. Ja, der schöne Ausdruck scheint in diesem Zeitalter der reproduktiven, das heißt: auf dem Umweg über die Form produktiven Menschen der einzige Gott zu sein, dem man sich beugt. Auf dem Gehirnumweg stachelt und facht ein jeder sich zu immer neuer Leistung an. So arbeitet man mit biologischem Kapital, statt Zinsen zu genießen. Kunst und Lebensformen offenbaren nicht Größe und Fülle der Menschenseele. Sondern die großen Gesten der Kunst dienen als Mittel zur Aufstachelung der großen Gefühle. Viele Talente besitzen heute die Technik ihrer Kunst weit eher als geistige Lebensinhalte, welche um diese Ausdrucksmittel ringen. Die Technik des Romans, des Gedichts wird in genialer Art von Männern gehandhabt, deren Allerpersönlichstes ein Bündel Defekte und Defizite ist. Ja, die Sprachform und die Ausdruckskultur scheint schon an sich selbst Kunstinhalt geworden zu sein. Denn unnaive formale Ingenien gelangen erst durch die Formen hindurch zu Trunkenheit und Lebensregung. Und hinter der großen Geste steht

die durstige Hohlheit oder der traurige Schlackenrest ausgebrannter Vulkane.

5

Wir leben inmitten einer Hysteriker- und Theatraliker-Kultur. Vorgestellte Ideale werden geschauspielert, durch bewußte Geste wird die Seele aufgeregt, mehr herauszugeben, als ihr ursprünglich, natürlich, notwendig ist. Dieser Eitelkeit des Werks (denn nicht auf Werke, sondern auf Menschen kommt es an) erliegen zuletzt alle hohen Kulturen. Die Menschen vergehen, indem ihre Werke steigen. World's work is done by its invalids. Der geistig gewordene Mensch, verfeinert, reizbar, stärker reagibel, gerät in die Gefahr, auf dem Umweg über allgeläufige Formen des Erlebens mehr aus sich herauszuholen, als die ausgebeutete Natur im Augenblick hergibt. Wer aber an Formen und Ideen sich inspiriert, statt sein Sprüchel zu sagen, fromm oder schlimm, klug oder dumm, stark oder schwach, wie es die Stunde bringt, dem Fruchtbaum gleich, der Früchte trägt — wer von der Geste her lebt, der greift sein leiblich-seelisches Kapital an. So entstehen die Märtyrer des Prokustesbettes. Jene sehr erarbeiteten, überarbeiteten Talente, die gleichsam in jedem Augenblick über ihre ‚Bedeutendheit' wachen. Krampfhaft wach, um nur ja nichts ‚Unbedeutendes' zu entäußern. Und jene andern, die beständig das lebende Bild ihres eigenen Ideals stellen, weil sie erst von dieser Geste her zum Erlebnis kommen.

6

Was nun ist nun gegen diese Gefahr der repräsentativen Kultur zu tun? Betrachten wir Geschichte und Entwicklung, so will uns scheinen, daß ein Sparsamkeitsgesetz seelischer Energetik hinter jeglichem Ideal stehe. Derart, daß jedes Volk, jeder Mensch denjenigen Teil seines Wesens jeweils als Ideal ergreift und in erhoffte Zukunft, erträumte Vergangenheiten projiziert, der ihm jeweils am nötigsten ist. So redet von seiner historischen Treue, wer am wenigsten Treue besessen hat; schwärmt für Entwicklung und Fortschritt, wer durch Konservativismus des Instinkts sich bedroht fühlt. Die gesellschaftlichen Weltnormen verraten, was jeder Lebenskreis im Augenblick am nötigsten braucht.

Man denke an den Unterschied von Arbeits- und Spiel-Kultur. Wo unter emporwollenden, unverwurzelten Individuen schwerer Konkurrenzkampf tobt, etwa in den jungen Großstädten Amerikas oder im heutigen Berlin, können nur die kraftsparenden Maßstäbe ethisch-sozialer Interessen gelten. Die Organisation, die Korrektheit im Sinn der Gruppe wird bewundert und anbefohlen, nicht die Einzelpersönlichkeit mit ihren aesthetisch-religiösen Werten. Umgekehrt aber wertet man auf der Basis starrer Tradition. Da kann man sich

den Luxus erlauben, die Einzelperson in ihren Schrullen und Spielarten zu kultivieren.

7

Dieses seelische Sparsamkeitsgesetz regiert auch die Kunst. Man hat mit Staunen bemerkt, daß Blütezeiten der Kultur klassische Starrheit, ja, ein Streben nach Masken offenbaren. Man gewahrt in der archaischen Kunst das Bestreben, Leidenschaft und Gefühl zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen. Dann, auf dem Gipfel der griechischen Kultur kommen die Ideale der Galene, Sophrosyne, Apathia, Kallagathia empor. Die Meeresstille des Gemüts wird das Höchste. Die schönsten Bildwerke tragen einen leeren, leidenschaftslos-nichtssagenden Ausdruck. Auf dem Theater wird in der Maske gespielt. Impressionismen gelten für roh. Der Schauspieler auf dem Kothurn darf nicht als individueller Mensch wirken, sondern als Person in wörtlichem Sinn, Sprachrohr der Gottheit. Warum diese Flucht vor dem Ausdruck? Der hochgesteigerte, überreizte Mensch kam in Gefahr, sein psycho-physisches Kapital in funktionelle Leistungswerte aufzulösen. Begreift ihr wohl die kluge Schönheit japanischer Kultur, welche das Idol der ewig lächelnden Maske ihren Menschen anerzog? Begreift ihr das beherrschte wehe Lächeln im Antlitz der Mona Lisa, das unter Lächeln scheu versteckte Weinen im Auge der Madonna von San Sisto, wenn sie ihr Kind herabbringt, um es zum Opfertode hinzugeben? Versteht man den maskenhaft-starren Charakter hoher Kunst? . . . Wir reden viel von starken Persönlichkeiten. So heißen uns Menschen, die am lautesten vor dem Volk ihre Brust schlagen. Aber wo immer Kultur des Blutes herrscht, in Japan, Indien, in der Türkei, in England — da gilt es für unvornehm, seine Gefühle, Zustände, Meinungen, sein Weinen, Klagen, Fluchen dem Nachbar aufzudrängen. Und auch der Römer, der kraft aller Beherrschtheit leichter sich fortgibt, urteilt: Tedesco italianato, diabolo incarnato . . . Ach, unsre Theater! Man stachelt einander auf, als hätte man noch Nerven wie Kabeltaue. Und just die verausgabtesten, zerstreutesten Luxusmenschen sind nur durch Zirkusnuancen und Kolportage-Effekt zu gewinnen. Der Schauspieler setzt einen Weinkrampf, wo kaum ein Träne sich vorwagen sollte, und stößt marternde Schreie aus, wo das Zittern des Wortes in der Kehle genug und zu viel ist. Jeder sieht im Theater den Ort, wo er seines rohesten Lachens, seiner sentimentalsten Träne schamlos vor aller Blicken sich entladen darf. Am Theater traditionsloser Unzucht geht eine Repräsentantenkultur zugrunde. Oder . . . sie wird die Theaterkunst, wie noch jede andre, in Akademismus, wissenschaftliche Aesthetik und Prüfungswesen einfangen. Mag sein, daß manche genial regelwidrige Talente daran zugrunde gehen: dennoch besagt das nichts gegen die Richtigkeit des Weges.

Faust zweiter Teil

2

Ich habe den Eindruck der Vorstellung noch nicht nachprüfen können, weil, wie in Hungersnot um Brot an Bäckertüren ... Gerade dieser äußere Erfolg sollte Reinhardt mißtrauisch machen. Es wäre bedauerlich, wenn er sich durch ihn verführen ließe, seine Arbeit für fertig und vollkommen zu halten. Daß sie das nicht ist, darf ihm niemand vorwerfen. Die Aufführung des Zweiten Teils ist wahrhaftig keine Alltäglichkeit im Leben einer Bühne, die sich ernst nimmt, und es versteht sich von selbst, daß solch ein herrlich Werk nicht gleich zu Stand gebracht wird. Reinhardt hat sich die Sache überdies unnötig erschwert. Er ist mit ermüdeten Kräften, zum Schluß eines harten Winters, an die mächtigste Aufgabe gegangen. Kein Wunder, von den andern Hemmungen abgesehen, daß der Leistung der jugendliche Elan, der unwiderstehliche Impetus seiner großen Würfe fehlt. Hinterher ist dergleichen kaum hineinzubringen, und darum bin ich nach wie vor der Meinung, daß Reinhardt, in diesem oder im nächsten Herbst noch einmal ganz von frischem anfangen muß, wofern ihm nicht die Kassenausweise wichtiger sind als die künstlerischen und theatergeschichtlichen Ehren. Vor allem wird er die Dichtung in das ‚Licht' zu rücken haben, das sie verdient, verträgt und braucht. Wir sehn die kleine, dann die große Welt, wird angekündigt, und es kann auf die Dauer von keinem Publikum so viel Phantasie verlangt werden, daß es die beiden Welten sieht, ohne sie zu sehen. Aber für den Zweiten Teil im besondern hätte Goethe weit mehr Welten anzukündigen gehabt: Renaissance und Antike, Himmel und Erde, Meer und Gebirge, Deutschland und Griechenland, — und daß Reinhardt hier klar und deutlich, ausgiebig und nötigenfalls prunkvoll die Gegensätze markiert, das wird um so wünschenswerter sein, als allein durch eine solche Kontrastierung eine Anzahl undramatischer Szenen dramatisch zu beleben sind. An diesen Bildern würde zu lange aufgebaut werden? Dann streicht, da ihr ohnehin streicht, ruhig ein paar Reden mehr. Vollständigkeit ist unerreichbar, und so trachtet wenigstens, an Stelle des ganzen Werkes alle seine Stimmungen oder doch die meisten durch charakteristisch schöne Dekorationen zu vermitteln. Ihr hättet denn Sprecher und Darsteller, die durch die Musik ihrer Rede und den Reichtum ihrer Persönlichkeit imstande sind, einfache Leinwände als eine anmutige Gegend, als Felsengipfel, weite Ziergärten und den Himmel selber vorzutäuschen.

Sie fehlten in allen Ecken und Enden, und damit war die Dürftigkeit zu weit getrieben. Reinhardt hat sich ängstlich, allzu ängstlich gehütet, aus dem Zweiten Teil ein Ausstattungsstück zu machen. Aber dann hätte er wenigstens ein Deklamationsstück daraus machen müssen. Dann hätten Goethes Worte tönen, gleißen, schwellen, läuten, himmelan reißen müssen. Dann hätte der strahlende Klang menschlicher Stimmen die Unergründlichkeiten des Faustbuches ergründen müssen. Um so besser, wenn zwischendurch ein Menschenkind sinnfällig werden konnte. Aber szenen- und aktelang ist das gar nicht die Hauptsache. Wie der Herr des Vorspiels im Himmel und der Erdgeist, manchmal auch der Böse Geist des Ersten Teils unsichtbar bleiben, genau so brauchen wir hier gewisse dichterische Predigten nur zu hören, zu hören, zu hören. Es gab Momente, wo man sich in ein veraltetes Hoftheater wünschte, einfach weil man da sicher ist, daß kein Vers umkommt. Dies hier ist ein Text, der eher durch eine überwundene Pathetik unterstrichen als durch mangelhafte Sprechkunst oder mißverstandenen Naturalismus verschleiert werden darf. Dabei ist ganz zweifellos, daß wichtige, daß die wichtigsten Auftritte weiter nichts als eine falsche Besetzung geschädigt hat. Es ist wahrscheinlach nicht einmal für dieses Stück von hundertundacht Personen nötig, das Ensemble zu ergänzen. Beutet dieses Ensemble richtig aus, und ihr werdet Ueberraschungen erleben. Ich bin kein aesthetelnder Kritiker, der schimmern und hervorstechen, sondern ein schreibender Regisseur, der durch praktisch verwertbaren Rat fördern und helfen will. Eine Theatervorstellung setzt sich aus tausend Einzelheiten zusammen, von denen noch die winzigste belangvoll ist. Wer mitten drin steht, überschaut nicht immer alle. Reinhardt überschaut gewöhnlich alle. Augenstrahl ist ihm verliehen, wie dem Luchs auf höchstem Baum. Aber dieses Mal ist selbst sein Blick getrübt gewesen. Ich vermerke also, was er künftig zu beachten hat.

Der Baccalaureus wird wesentlich gewinnen, wenn ihn etwa Herr Biensfeldt spielt. Damit wäre Herr Wörz, der ein trefflicher Sprecher, aber kein jugendlicher Komiker ist, entweder für den Wanderer oder für Lynceus frei, die beide ruiniert wurden. Lynceus steht, spricht und singt (wenigstens nach Goethes Vorschrift, die ein klangvolles Organ nicht befolgen sollte) für sich allein. Der Wanderer aber braucht Gegenspieler, und wenn kein Philemon da ist, so wird ihn Reinhardt eher selbst auf sich nehmen müssen als zulassen dürfen, daß dieses deutsche Idyll ganz ins Wasser fällt. Das antike Idyll ist wieder zu deutsch. Die Heims ist schön wie eine allerschönste Lene, nur nicht wie diese Griechin Helena. Ihr Wesen hat sie gar nicht. Man glaubt,

daß Faust und andre sie lieben; aber nicht, daß sie den König Menelas betrügt. Ihren Sohn Euphorion trifft die Eysoldt nicht so gut wie den Homunculus und wie den Knaben Wagenlenker. Sie würde zwei großartigen Szenen dadurch nützen, daß sie ihn mit der Sorge vertauscht. In einer andern Szene hat Reinhardt ein auffallendes Wort übersehen. Von Habebald und Eilebeute behaupten die Trabanten, daß sie „so gespensterhaft" gewesen seien. Herr Diegelmann, der sich als Hans Raufebold und als Heermeister auszeichnet, stellt seine kolossale Körperlichkeit, und Frau Kupfer, die sich in keiner ihrer vier Rollen auszeichnet, stellt ihre unerfreulich unkomische Drastik so grell und dicht an die Rampe, daß zum mindesten den beiden hinterher keine Gespensterhaftigkeit nachgesagt werden sollte. Die klassische Walpurgisnacht sieht sich ja, aber hört sich nicht gespensterhaft genug an. Centauren und Sphinxe haben einen viel zu materiellen Ton. Daß man unmateriell sprechen und doch mit jeder Silbe verständlich sein kann, beweist eben die Eysoldt mit ihrem Homunculus, der hier für ganze Strecken ein Muster abgäbe. Im Himmel sind auch keine Körper, sondern Seelen. Aber gerade der seelische Aufschwung, der selige Ueberschwang ist es, der unsern Himmelsbewohnern fehlt. Sie bleiben höflich und gemessen. Sie trauen sich nicht. Es jubelt nicht aus ihnen. Wenn sie damit sagen wollen, daß es ihnen sehr gleichgültig ist, ob Faust gerettet wird oder nicht, so begehen sie eine Blasphemie. Wenn sie dagegen andeuten wollen, daß sie sich nur aus Herrn Kayßler nichts machen, so sind sie zu dieser Kritik zwar nicht berechtigt, wohl aber sind sie mit ihr im Recht.

Herr Kayßler hat als Faust des Zweiten Teils keine Szene, in der er den Ansprüchen dieses Hauses genügte. Er wechselt willkürlich zwischen vier Tönen ab: einem trocken oberlehrerhaften; einem falschen maeterlinckisch-ekstatischen; einem mißtrauisch verkniffenen; einem mühsam keuchenden. Daß er nicht, wie sonst in ‚klassischen' Rollen, maßlos schreit, mag an einer Indisposition liegen. Daß er den greisen Faust mit Hauptmanns altem Weber Hilse verwechselt, ist durch keine Indisposition zu entschuldigen. Vielleicht geht allerlei in ihm vor. Aber wie immer: es überträgt sich nicht. Man merkt kaum, was mit ihm vorgeht. Man entnimmt allenfalls dem Wortlaut der Verse, keinesfalls Faustens Verfassung, daß ihm des Lebens Pulse wieder frisch lebendig schlagen. Man sehnt sich nicht mit ihm nach Helena, deren Erscheinung er lau und gelassen begrüßt. Man sieht nicht, daß und wie Faust geistig und moralisch wächst und immer höher wächst. Was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen?

Hier nicht. Der Faust des fünften Aktes unterscheidet sich nur durch den Bart vom Faust des ersten Aktes. Man könnte sagen, daß in diesem Bart die herrlichsten Verse verschwinden, wenn nicht der bartlose Faust ein ebenso mittelmäßiger Sprecher wäre. Auch Herr Moissi ist kein Faust und wird nie einer werden. Aber die Wahl zwischen zwei unfaustischen Naturen, von denen die eine kaum einen Vers zur Geltung bringt und die andre, nach menschlichem Ermessen, alle — diese Wahl sollte bei einer Gestalt nicht schwer fallen, bei der es auf jedes Wort, also mindestens so sehr wie auf das Wesensformat auf die Stimme und die Sprechkunst des Schauspielers ankommt. Nach drei Sätzen von Herrn Moissi wünscht man sich, ihn als Faust, nicht blos als Kaiser zu hören. Im Herbst wird eine Neueinstudierung schon darum nicht zu umgehen sein, weil bis dahin zahlreiche Wiederholungen die Aufführung vollständig abgenutzt haben werden. Dann kommt im Ensemble des Deutschen Theaters für den Faust weiter keiner als Herr Moissi in Betracht, wofern diesem Ensemble nicht inzwischen ein zweiter ganz großer Kerl zugewachsen ist.

Der erste ist Bassermann. Als er diesen Mephisto vor vierzehn Jahren, im Berliner Theater, zum ersten Mal spielte, war er ohne Proben eingesprungen. Infolgedessen war die Leistung unausgeglichen, blaß, unscharf. Aber in der Lemurenszene brach aus diesem jungen Schauspieler eine Kraft hervor, die alles das versprach, was er später gehalten hat. Jetzt ist es genau umgekehrt. Die Gestalt ist aufs behutsamste und sauberste durchgearbeitet. Sie funkelt von diabolischem Esprit. Jede Pointe sitzt. Bassermann hat eine wunderbar malende Ausdrucksweise für Mephistos Uebermut und für seinen Cynismus, für seine Liebenswürdigkeit und seinen Sarkasmus. Daß es ihn als ein unverfälschtes Komödiantenblut freut, sich in seinen närrischen Verkleidungen ad spectatores zu wenden, und daß es ihn als Mannheimer ganz besonders freut, „e Wein" zu sagen, ist ersichtlich, aber auch erlaubt, und höchstens die Unbildung berlinischer Rezensenten, die nicht wissen, daß Goethe beides vorschreibt, kann dem Schauspieler das verwehren wollen. Schade nur, daß die Steigerung, die Goethe gleichfalls verlangt, am ersten Abend ausgeblieben ist. In der Lemurenszene fehlte die Dämonie. Daß sie fehlte, wurde durch Mephistos aufgeregtes Gekreisch nicht gut, sondern erst recht empfindlich gemacht. Nach Othello und Hamlet ist schwer zu glauben, daß Bassermann mit abnehmender Jugend schwächer geworden ist. Noch schwerer freilich ist das nach ‚Othello' und ‚Hamlet' von Reinhardt zu glauben. Die beiden werden es im Herbst noch einmal sagen.

Weingartner / von Paul Stefan

Ein Epilog

Er ist fort. Aber in dieser unruhigen Stadt gibt es keine Bewegung, kein Gehen und kein Weggehen. Er kommt schon im nächsten Herbst zurück und dann wieder und noch einmal. Drei Jahre lang wird er die Konzerte des Hofopernorchesters dirigieren, und die armen Häupter der philharmonischen Republik, noch vor kurzem beschworen, das Unabwendbare abzuwenden und den Unvergleichlichen für Wien zu erhalten, sind nun, da sie es taten und einer Modelaune der sogenannten wiener Gesellschaft folgten, in selbstgeschaffener Verlegenheit. Einem Gast sind sie für drei Jahre verpflichtet, nicht mehr dem so zu fesselnden Hofoperndirigenten, dem sie einen Rückhalt geben sollten. Die Begeisterung der echt wienerischen Leute für die ‚Rettung‘ der Konzerte flaut merklich ab, wenn auch in den Konzerten selbst noch ‚Nummern‘, das sind Symphoniesätze, wiederholt werden. Aber Konzerte hin, Konzerte her: noch einmal tat sich die Hofoper auf, und das unwiderruflich letzte Auftreten des Direktors war angesagt. Sonst stand ‚Benvenuto Cellini‘ auf dem Zettel.

Wie ist mir doch? Ich denke daran, wie vor dreieinhalb Jahren Mahler schied. Damals wurde der Dirigent noch nicht genannt, und niemand teilte mit, daß er zum Abschied heute diese und morgen jene seiner schönsten Aufführungen leiten würde. Keine Premiere mit Einlagen für den Dirigenten lockte, keine Notizen waren vorangegangen. Und wäre nicht das menschlich so schöne letzte Schreiben Gustav Mahlers an die Hofoper veröffentlicht worden, nachdem er schon weggefahren war, niemand hätte von seinem Abschied gewußt. Wie anders diesmal! Welch ein ‚Abgang‘!

Denn siehe, er, Weingartner, führte Berlioz auf, Berlioz den Vielgeschmähten, Verkannten, für den er seit Jahren gearbeitet hatte. Zwar in Wien hatte er ihn, seit er da war, nur versprochen, und Mottl hatte die Oper anderswo durchgesetzt, auch war es kaum viel mehr als eine ‚literarische‘ Tat gewesen .... Aber nun war ‚Benvenuto Cellini‘ die große Leistung, der Abschied, und es gab zwei Ouverturen (denn auch Carnaval Romain wurde gespielt) für den Dirigenten und diese Schilderung der Not eines Künstlers, eines Verfolgten, der sich durch sein Genie rettet, diese Musik eines genialen Schwarmgeistes, der mit seinem Feuer immer von neuem aufflog, wenn ihn seine Fassadenmusik in irdischen Bezirken festzuhalten drohte. Sentimentale konnten Gleichnisse ersinnen, und für die andern war die prickelnde Sensation vorbereiteter Kundgebungen da. Welch ein Abend!

Man hatte also noch rasch ‚Cellini‘ einstudiert. Von der Bukowina, wo Weingartner dirigierte, von Belgien, wo er begleitete, von Berlin, wo er prozessierte, überallher wirkte er auf das Theater und

seine Künstler, die unter Reichenberger an dem Werk studierten. Früher sprach man, unter Mahler nämlich, von Urlaubsreisen, Konzerttourneen, von Vernachlässigung des ‚Kaiserlichen Instituts‘, so oft sich der Direktor wegzurühren wagte. Dem Nachfolger war alles erlaubt. Niemand hatte Augen oder Worte dafür. Oder doch? Jedesfalls schwieg man. „Deutsche nennens Katzenjammer.“

Oh, sie hat eine wundervolle Ouverture, diese Oper! Und am Schluß entschied das Blech, der Purpur des Kardinals, für Cellini und Weingartner. Erstes Demonstratiönchen. Das Werk mit seinen etwas ungeschickten Verwicklungen ging vorüber, eindrucksvoll eigentlich nur dort, wo Berlioz die Massen schwelgen läßt, im römischen Karneval, auf der Piazza Colonna, beim Guß des Perseus. Nur daß man gern mehr wirkliches Leben gesehen hätte, minder gesittete kaiserlich-königliche Römer und eine wirkliche Piazza Colonna statt irgend eines winkligen Platzes in irgend einer Stadt. Nicht wahr, ich meine nicht eine plastische Photographie, aber ein Symbol der allbekannten Gegend für die Apperzeption. Immerhin: die Stimmung blieb, die Oper siegte. Und der Aufführung fehlte es zwar recht oft an Metall, aber schließlich gelang zur Not der Guß. Und da setzte ein Dröhnen und Stampfen ein auf den begeisterten Galerien, in den Logen stand die liebliche ‚Gesellschaft‘ und man tobte so lange, bis Weingartner auf die Bühne kam und sich von da aus verneigte, wie sich Gleiches in der wiener Hofoper von einem Direktor gesehen zu haben die ältesten Leute nicht erinnern konnten.

So lärmten sie, und ich betrachtete mir die Erregten, die ich vergebens in den mir wohlbekannten Kategorien von Kostgängern des lieben wiener Herrgotts unterzubringen versuchte. Vergebens. Was waren das für Leute? Und eine nächste, wichtigste Frage: Wenn Weingartner ihnen so wohl gefiel, warum hatten sie ihn nicht gehalten? Warum hatten sie, gar in den letzten Monaten, das Theater leer und leerer gelassen? Was wollte die verspätete Raserei?

Ach, sie wollte gar nichts. Ein Abschied ist eben auch eine Hetz, an der man teilhaben muß. Man mimt Betrübnis. Es gehört sich so, wenn Betrübnis angesagt ist. Schreit da nicht einer ‚Hoch‘? Also werden wir doch auch ‚Hoch‘ schreien, nicht wahr? Für wen, warum, seit wann, wie lange? Bimpf, was gehts dich an?

Aber, mein Lieber, brummte der halbe Wiener in mir, und einer, der mich gleich beim Rock erwischte, sprach es aus: Das ist wieder eine Verleumdung, und es ist kein Wunder, wenn du zu den gewissen Literaten gerechnet wirst, die immer auf Wien schimpfen. Die Leute haben doch ein Recht, zu applaudieren. Der Mann ist kein Jud und von Adel, er war mit allen freundlich, mit jedem gut, ist das nichts? Er hat gleich damit angefangen, diesen unwienerischen Ernst, den der ‚Fidelio‘ unter Mahler gehabt hat, aufzulösen. Und dann hat er uns

das Ballett gebracht und die älteren komischen Opern, damit wir etwas zum Lachen haben. Und dann ist die italienische Stagione gekommen und die gestrichene ‚Walküre‘, und da haben wir schon gelacht. Und so war es dann immer, nie eine Aufregung, nichts, was uns zuwider gewesen wäre, kein Zwang, keine Tyrannei. Vom ‚Süßen Gift‘ zum ‚Zigeunerbaron‘ — welche wienerische Heiterkeit! Ist dem Scheidenden nicht Unrecht geschehen? Fällt er nicht einer Verschwörung zum Opfer oder gar einer Rassenanimosität, wie kürzlich einer (doch im Ernst?) nach Berlin geschrieben hat? Ganz sicher, den Charmeur haben sie geliebt, sein Scheiden tut ihnen weh. Laß doch die Leute!

Mein lieber Herr Bamschabelhuber aus Prag-Kleinseite, oder — ach ja, aus Kojetein in Mähren, sagte ich ihm darauf, lieber Freund, ich will alles zugeben. Auf die Gefahr hin, gegen Wien, gegen Weingartner und gegen die Leute ungerecht zu sein. Aber — er hat sicher mehr in sich als Hinz und Kunz, man hat ihm sicher den neuen ‚Siegfried‘, den ‚Barbier von Bagdad‘ und einiges andre zu danken, und manches Schöne, wie die Aufführung von Bittners ‚Musikanten‘, hat er wenigstens von andern leisten lassen. Nur — aber was sonst gegen ihn zu sagen ist, das will ich heute nicht wiederholen. Ich war ja vielleicht der erste, der die Gründe aufgezeigt hat, weshalb unsereiner gegen ihn sein mußte, nicht Sie, mein Herr, sondern einer von denen, die in allem das Höchste verlangen, die der Kunst, sei es am ersten wie am geringsten Platz, mit Begeisterung dienen müssen. Ich habe ihn angegriffen, weil ich meinte, ein Begeisterter und ein Herr müsse dort stehen, wo er stand; weil er, der beides nicht war, das Werk eines Herrn und Begeisterten zerstörte, weil er eine Kirche, nicht weil er ein Theater zertrümmerte. Weil er dieser Stadt gefährlich war, da er sie spielen ließ, statt sie zu spornen. Weil er nie Kämpfer, Feind, Führer sein konnte. Weil er alles gehen ließ, was ging, und nichts geht von selber in Wien, und weil er, was stehen geblieben war, noch lobte. Ich habe ja recht behalten. Lehren Sie mich doch diese Stadt nicht kennen! Ich habe sie nie töricht geschmäht, und was ich gegen Wien sage, hat schon Kürnberger zu seiner Zeit gesagt. Dieses selbe Wien, das er verhöhnte, heute kaum ein wenig anders, ist der Feind Oesterreichs, der Feind unsrer Kunst, der Feind unsrer Zukunft und der Feind jenes andern Wien, an das man glauben möchte. Und weil Weingartner für dieses Wien des Scheins, für dieses Trugbild, das seine Nutznießer ersonnen haben, der rechte Mann war, mußte man gegen Weingartner sein. Hat ihn dieses Wien geschützt? Und hat er diesem Wien nicht den ‚Wiener‘ Mozart vorenthalten, durch drei Jahre so gut wie vorenthalten? Sie sind einander wert. Mögen sie ihm anhängen, mag er ihnen bleiben! Solchen gilt Fahrigkeit für Genialität, Unbekümmertheit für künstlerisches Wesen, Machen für Können. Man gestatte mir nur, meine Worte zu gebrauchen, und ich lasse ihnen

die ihren und bin es zufrieden, daß das Unechte an Weingartner doch zuerst in Wien, im wirklichen Wien erkannt worden ist. Ja, ich halte etwas von dem Geschmack der Wiener, und ich glaube, die Leute, die jetzt so laut „Dableiben!" rufen, das sind gar keine Wiener, die sind aus Hamburg.

Der Kritiker / von Egon Friedell (Schluß)

Der ‚Entwickler'

In diesen prekären Situationen bedarf es eines Unterhändlers, Agenten, Vermittlers. Das sind die Kritiker; sie sind die Geschäftsträger der Dichter; Plänkler und Parlamentäre zwischen Künstler und Publikum. Jedes Zeitalter hat die Aufgabe, seine Dichter zu resorbieren, zu verdauen. Aber dieser Assimilationsvorgang, so unvermeidlich er sich mit naturgesetzlicher Sicherheit vollzieht, geschieht doch nur schrittweise und allmählich. Ihm hat ein vorbereitender Prozeß voranzugehen, die Ueberführung des Materials in einen verdaulichen Zustand, die Aufschließung der neuen geistigen Nahrung. Zunächst sind diese Werke da als provisorische Entwürfe für die Vervollkommnung unsres psychischen Apparats, als subtile, schwierige und unscheinbare Modelle für kommende technische Werkzeuge des menschlichen Geistes, und es kann daher leicht geschehen, daß man geflissentlich an ihnen vorbeigeht, weil sie zu neu und zu verwickelt sind, oder daß man sie nicht ernst nimmt, denn sie sind ja zunächst nur kleine Modelle, die leicht mit einem bloßen Spielzeug verwechselt werden können. Es entsteht daher zunächst die Aufgabe, sie zu studieren, zu beschreiben und zu erklären. Jeder Dichter hat etwas hinter seinen Worten, das gesucht, gefunden, veröffentlicht werden will. Seine Bücher erscheinen zunächst inkognito; was sie eigentlich sind, enthüllt sich erst allmählich, durch Berührung mit der Oeffentlichkeit. Ihr Entwicklungsgang ist mit ihrem Druck keineswegs beendigt, er beginnt erst damit. Das Buch des Dichters ist ein Angebot an das Publikum, nichts weiter. Ein Anerbieten, daraus eine Dichtung oder eine Lebenskunst zu machen.

In jedem Dichter ist viel mehr, als er selbst weiß. Wäre das nicht der Fall, so wäre er gar kein Dichter. Er eröffnet eine neue Entwicklung, er legt gleichsam nur Schienen, auf denen man beliebig fahren kann. Ein Dichter ist ein Mensch, der über sich hinausweist. Nur dadurch unterscheidet er sich von den übrigen Menschen. Diese stellen in den nicht übermäßig zahlreichen wohlgeratenen Exemplaren

sich selbst dar, diesen bestimmten, ihnen von der Natur vorgezeichneten Bauplan, den sie erfüllen; während die Majorität der Menschen nicht einmal das tut, sondern fortwährend ihren Ehrgeiz darein setzt, etwas andres zu sein, als sie ist. Aber der Dichter weist auf neue Baupläne, die noch im Begriffe sind, entworfen zu werden. Er ist eben darum ein so zerbrechliches, überempfindliches Geschöpf, weil er ein Experiment der Natur ist, die fortgesetzte Versuche anstellt, um zu neuen Formen und neuen Zweckmäßigkeiten zu gelangen. Die Natur macht es nicht wie die bureaukratischen Verwaltungen, die nach dem Prinzip vorgehen: was sich bisher bewährt hat, ist das Beste; sondern sie sagt sich: wenn sich dieses gut bewährt hat, liegt darin nicht eine Garantie dafür, daß es etwas noch Besseres gibt? Das Gute ist fast schon ein Beweis des Besseren! Sie sagt nicht: die Dinge sind ja soweit in Ordnung, also wozu Experimente? Nein, ganz im Gegenteil, sagt die Natur, alles Bestehende ist wert, zugrundezugehen, ist zu nichts anderm nütze als dazu, Neuem eine gesicherte Unterlage, ein breites Operationsfeld zu bieten. Diese absonderlichen, tastenden, unsichern, gefahrvollen Essays der Natur sind die Dichter. Sie sind komplizierte, kostbare und schwerverständliche Versuchsmaschinen der Evolution.

Ihre Werke sind Anstöße, Auslöser von Bewegungen, nicht mehr. Da sie aber nichts sind als Anreger und Andeuter, so müssen ihre Andeutungen zunächst ausgeführt werden, mit einem Wort: ihr Wesen muß ‚entwickelt‘ werden, etwa in der Art, wie man eine photographische Platte entwickelt, auf die wohl die Sonnenstrahlen schon das vollständige Lichtbild aufgezeichnet haben, das aber doch erst, soll es für jedermann sichtbar werden, einigen Verfahren und Prozeduren unterzogen werden muß. Diese Arbeit ist nicht mehr Sache des Dichters und kann gar nicht mehr seine Sache sein, denn sein Wesen ist nichts als Empfindlichkeit für Licht.

Die Dichter sind die großen Unvollkommenen. Was ihnen ihren Singulärwert verleiht, ist gerade das Labile, Unkonsolidierte an ihnen, das Ungarantierte ihrer Existenz. Sie sind ein völlig dubioser Posten im Haushalt der Natur, aber vielleicht der wichtigste. Sie sind gewissermaßen Aushängebogen der kommenden Entwicklung, Versuchsblätter und Provisorien, ‚Ansichtslieferungen‘ der Natur. Sie sind verwischte, dunkle, zweifelhafte Probedrucke der Zukunft.

Und der Kritiker? Der hat gar nicht die Aufgabe, höhnisch auf diese Mängel hinzuweisen oder sie gar noch zu unterstreichen. Sondern, o nein: — er hat zu sagen: Dies ist unausgeführt und verwischt — Grund genug für mich, es auszuführen; dies ist dunkel — bravo! ich will es hell machen; dies ist dubios — nun, ich will ihm eine solide Unterlage geben.

Das nämlich ist seine verdammte Pflicht und Schuldigkeit.

Ein tschechisches Drama / von Max Brod

Im prager Tschechischen Theater findet jetzt die Tragödie eines neuen Dichters vielen Beifall. Das Haus ist ausverkauft. Ein Teil der Presse spricht von einer nationalen Tat, ein andrer lacht tadelnd. ‚König Wenzel der Vierte‘ von Ernst Dvorak.

Der Theaterzettel, beinah länger als beim Medardus, gibt schon manchen Grund zu träumerischem Nachdenken. Neben dem König, der Königin, der hohen Geistlichkeit tritt der hohe Adel auf, jene „böhmischen Herren“ von Bilin, Duba und Hohenstein, Rosenberg, die jetzt verschollen sind — und die jetzt so blühenden Adelsgeschlechter der Lobkowitze, zum Beispiel, figurieren als niedere neue Namen. Sofort denkt man an die Umwälzungen, die unser Heimatland betroffen haben. Und liest man nun gar unter den Personen noch: Johann Hus, Zizka von Trocnov, den päpstlichen Nuntius, Jost von Mähren, schlichte Bürgersleute, Bauern, einen Bettelmönch, einen Hofnarren . . . so ist man von der richtigen historischen Atmosphäre schon durchdampft. Freilich möchte man gern noch den Dichter, obwohl er ja sichtlich vor schönen Taten steht, gern noch an die Schwierigkeiten erinnern, möchte ihn warnen, am Aermel zurückhalten: Was ist denn das? Jeder Akt spielt in einer andern Stadt, und immer nach zehn Jahren — in Beraun, Wien, Prag, Kuttenberg, Kunratitz? Wirst du das bewältigen? . . . Doch das Stück ist ja schon geschrieben, und mit einem Seufzer beendet man das nichtige Studium des Theaterzettels.

Meine Sorgen steigerten sich, als ich vor dem Abend meine Kenntnisse der vaterländischen Geschichte aus einigen Büchern auffrischte — ach, aus Büchern, die meiner Kindheit Spielzeug waren, in denen ich jedes Wort und jede Vignette als unendliches Kunstwerk einst bewundert habe. Da fiel mir auf, daß ich die Wirren unter Wenzel dem Vierten eigentlich immer überschlagen hatte, weil ich in ihrem planlosen Hin und Her ohne Frucht und ohne Höhe nichts Interessantes finden konnte . . . Ein schwacher König, um das Deutsche Reich wenig besorgt und also „der Faule“ benannt, das tschechische Volk liebend, von ihm geliebt, in ewigem Streit mit dem prager Erzbischof, mit dem frondierenden Adel, bald für Hus, bald gegen Hus, schwankend Verratner und Verräter, Säufer, allgemeine Unordnung, das Jahr 1411 mit drei Kaisern und drei Päpsten, zum Schluß von einem Schlaganfall getötet, während das Volk seinen Palast stürmt. Was ist aus all dem andres zu ersehen als die Grausamkeit und Zwecklosigkeit alles Menschlichen, sofern es nicht geistig-logische Richtungen nimmt?

Nun wurden aber meine Bedenken durch das aufgeführte Drama auf die schönste Weise zerstreut. Und deshalb schreibe ich. Ein Trauerspiel ist geschaffen, voll von Patriotismus, den ich, wo nicht als Patriotismus, doch mindestens als Begeisterung zitternd mitfühle — die

Tragödie eines Königs, der sein Volk liebt und mißversteht. Wenn irgendwo, so ist hier das, was die Aelteren ‚tragische Schuld‘ nannten, in herzlichster Vollendung gegeben.

In der Hauptfigur des Wenzel hat Dvorak eine so scharf individualisierte königliche Gestalt geschaffen, daß ich sie dicht neben Shakespeares Könige stelle. Ein gutes Herz, heiter und gesund, so tritt er, unter dem atemlosen innigen Jubel des Volkes auf, im grünen Wams, mit Jägerhut und Armbrust, wie ihn das Bild im Römer zu Frankfurt zeigt. Alle sind so froh, ihm die Hand küssen zu dürfen. Ein Bauer bringt die Butter, die für den Markt vorbereitet war, einen schmackhaft aussehenden gelben Klumpen, für den geliebten König aufs Schloß. (An solchen volkstümlich-lustigen Zügen ist das im Innern trübe Stück äußerlich reich.) Alle lachen und trinken gern mit ihm. Doch schon hier zeigt sich der Konflikt. „Wir lieben dich sehr“, sagt ein Greis, „aber wir möchten auch, daß du unser Vorbild bist, ein Muster. Dein Vater Karl war so erhaben ...“ Es hat etwas unter Komik Grausiges, wie das Volk immer von neuem diese Forderung gegen den Herrscher erhebt, von ihm das Höchste verlangt. Wenzel, der sie auf weltliche Art glücklich machen will, Steuern erläßt und freigebig Waldungen an die Gemeinden verschenkt, dieser Wenzel genügt ihnen nicht. Sie wollen ihn heilig, er ist ein Mensch. Man muß den Dichter bewundern, der diesen gewiß historisch unrichtigen, aber so sympathischen neuartigen unglücklichen Regenten gefunden hat. Nicht wahr? Den Dramatiker ferner, der aus dem nun vorliegenden Material einen Aufbau und eine Einheit gestaltet hat. Wie er den Jähzorn des Königs, sein schnelles Dolchziehen benützt! Ja, er ist gut, aber an den Tod des Johann von Nepomuk darf man ihn nicht erinnern. Wie er ihn allen Frauen nachstellen, seine Geliebten unter den Dienstmädchen im Volke suchen (auch darin populär, beliebt, aber den höchsten moralischen Anforderungen des Volkes nicht gewachsen), ihn trotzdem zärtlich, mit großem Herzen an seiner Frau hängen, sie als „Moje kuratko“ („Mein armes Huhn“) sanft an sich reißen läßt, vor versammeltem Hofstaate familiär mit ihr . . . Man fühlt: in jeder andern Zeit wäre er ein guter König gewesen. Aber „die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram . . .“. Hus ist aufgetreten, und der König, den eben die Hussiten aus seinem Kerker gerissen haben, versteht die neuen ‚Ketzer‘ nicht. Er versteht noch das Nationale ihrer Bewegung, hilft ihr gegen die Deutschen, aber das Metaphysische, Religiöse interessiert ihn einfach nicht . . . Nun wirkt es erschütternd, wie er, der sich bewußt ist, stets das Beste seines Volkes gewollt zu haben, der auf die Zustimmung des Volkes stolz ist, plötzlich bemerkt, daß alle den Kelch über ihn stellen. „Gib uns den Kelch wieder“, heulen unten die Rebellen. Und im letzten Akt stellt sich die Rührung ein, mittelst einer vielfachen Perspektive, mittelst eines wahrhaft geschichtsphilosophischen

Ueberblicks, der aber vom Dichter nirgends durch Theorien, nur durch Gestalten ausgedrückt wird. Nämlich so: Wenzel hat Recht, wenn er das Volk irdisch beglücken will — Unrecht, wenn er die Tiefe der religiösen Sehnsucht verkennt — und doch wieder Recht, wenn er all das Elend, das infolge dieser Religionskämpfe über Böhmen hereinbrechen will, prophetisch ahnt — und doch vielleicht von einem höchsten Standpunkt, kraft dessen die geistige Freiheit dem Menschen wichtiger als alles leibliche Wohl und Wehe ist, wieder Unrecht — und doch vielleicht zum Schluß Recht, weil er ein Mensch ist, ein Rationalist, eine Art Goethe, der den Himmel auf der Erde sucht. Diese komplizierten Antithesen, von Akt zu Akt gesteigert, trotz der Uneinheit von Raum und Zeit zu einer innern Einheit erhoben durch Heroismus, Schönheit, blutige Aufwallungen, persönlich gemacht durch brennende Details — das ist eben das neue Drama dieses neuen Dichters!

Es wird vorzüglich aufgeführt, wie dies unter dem kulturbewußten Dramaturgen des Nationaltheaters Kvapil nicht anders zu erwarten steht. In der Titelrolle leistet Schlaghammer Packendes, Sicheres, Springendes . . . wie seine Augen glänzen, seine Rede melodisch dröhnt, wie er unstät-trotzig die Würden des Reiches dem einen nimmt, dem andern nach einem verwirrten Blicken in die Runde hinwirft, wie er voll schöner jugendlicher Ideale in Blüten des Frühlings steht, sonnig, und schließlich im Feuerschein geplünderter Dörfer zusammenröchelt! Ich habe geweint . . . Und neben ihm der Narr, vom Dichter zwar mit wenig Humor begabt, aber mit melancholischen treuen Bocksprüngen ausgestattet von Haschler. Zum Schluß nimmt er Gift aus einem Ring, sinkt lautlos am Fenster nieder, niemand kümmert sich um ihn, nicht einmal der König bemerkt, daß der einzige als Freund mit ihm zugleich stirbt. Ein rührender Zug . . . Noch vieles andre hat mir gefallen. Hus allerdings nicht — Vojan spielt ihn mit feuchten Haaren, allzu schulmeisterlich. Aber daß ihn der König, als scheute er sich vor seinem für das Volk so suggestiven Namen, immer nur als „Hussinetzer" nach seiner Herkunft anspricht: wie gefällt euch das? Oder daß unter tausend Höflichkeitsformeln und Treuversicherungen, galant beinahe, ein König gefangen gesetzt wird, mit aller Etikette. Daß ein halbtauber Diener auftritt, dessen dunkelbraunes altes Gesicht den Anschein erweckt, als verrammle ihm zu viel braunes, dickes Blut das Gehör. Daß er überdies kurzgeschorene dichte graue Haare hat, die man gern streichelt wie einen Hund, und die mit einem unsäglich einfältigen Eindruck in die Stirn hereinhängen. Daß jemand in einem Zimmer sitzt, und man weiß gar nicht, daß er hier gefangen ist, bis plötzlich die Türe sich öffnet, nur zufällig, eines Besuches wegen, und da sieht man draußen vor einem hellen, in den weißlichen Himmel verästelten gothischen Fenster unheimliche schwarze Wachtsoldaten stehen, die ein enges Vorzimmer ganz anfüllen, dunkel abgehoben vor dem

weißen Licht. Sofort schließt sich die Türe wieder. Und so oft sie sich öffnet, derselbe unbewegliche Anblick.

Zum Schluß nach so viel Lob eine Einschränkung, mich selbst betreffend. Ich gehöre zu den Leuten, die Glockenklang hinter der Szene, Hochrufe des Volkes, jeder Lärm und alle Waffen auf der Bühne aufregen. Inwiefern es ferner zu meiner Rührung über dieses Stück beigetragen hat, daß Orte und Gassen der geliebten Heimat in einem bedeutenden Ton genannt werden, daß man vom ‚Gasthaus zum grünen Frosch‘, das ich kenne, und vom Teinhof mit Zuneigung spricht — das kann ich nicht feststellen und wünsche es auch gar nicht zu wissen.

An einen unmodernen Arzt / von Peter Altenberg

Werde gläubig! Gehe doch endlich von Deinen eingewurzelten Prinzipien ab, die für niemanden passen als eventuell für Dich selbst, und siehe, für Dich sogar vielleicht auch nicht! Denn Du sogar bist besser als Dein eigenes Wissen!

Wolle neue, Dir unbekannte, unverständliche Welten kennen lernen, öffne Deine Augen und Ohren den neuen merkwürdigen Ereignissen!

Was Du selbst weißt und erfahren hast, ist alt, modernd und tot!

Was Andere Dir bringen aus anderen Welten, kann Dich erneuern!

Schaue mit ihren Augen, horche mit ihren Ohren, fühle mit ihren Seelen, denke mit ihrem Geiste!

Wehe Dir, wehe, wehe, der Du Deine eigene Welt den Anderen aufoktroyieren willst!

Solches durfte nur der Heiland — — —. Denn Er wußte es, wofür Er sich kreuzigen ließ — — —.

Aber Du hast Dich ewig zu bescheiden und den Welten der Anderen zu lauschen, von denen Du Töne vernehmen kannst, die Dir bisher leider fremd waren!

Nicht was Du bisher wußtest, kann Dich bereichern, sondern das was Du bisher nicht wußtest!

Aus der Welten-Wurzel ewig neuartige Säfte, Kräfte ziehen, heißt, ein feiner, nobler, kultivierter Mensch sein!

Sein eigenes armseliges Weltchen den ungeheuren Komplikationen des Weltenalls entgegenstemmen zu wollen, ist eine feige Gemeinheit!

Ergib Dich den neuen, Dir noch unverständlichen Wundern, und erhoffe es Dir, durch neue Erfahrungen Dich selbst desavouieren zu dürfen!

Die Darstellung des Mime / von Franz Ziller

Unter den vielen mißhandelten Gestalten des Wagner-Repertoires hat der unglückliche Mime am meisten zu leiden. Der ‚schlimme' Zwerg ist die bedeutendste Aufgabe für den Tenorbuffo auf unsrer heutigen Opernbühne, und das eine steht fest: er hat die Lacher auf seine Seite gebracht. Ich kann es mir aus der Rolle nicht erklären, aber der Mime ist in der Tat zur Clownfigur geworden. Bedeutende und mittelmäßige Künstler bemühen sich, der Figur möglichst alle komischen Seiten abzugewinnen und schrecken vor karikaturenhafter Uebertreibung nicht zurück. Das Theater neigt eben allzu leicht zur Uebertreibung, und es wäre kein Theater, wenn es das nicht täte.

Das ernste künstlerische Bewußtsein unserer vornehmen Opernbühnen läßt den Gedanken nicht aufkommen, daß diese Art der Darstellung des Mime eine gelungene Spekulation auf das niedrige künstlerische Verständnis der (auch im Parkett sitzenden) großen Masse des süßen Theaterpöbels ist, das dem Darsteller für jede, noch so unangebrachte Gelegenheit, sich auszuschütten, dankt. „Siegfried hat sich umgewendet und ruhig in Mimes Blick geforscht. Mime begegnet Siegfrieds Blick und sucht den seinigen scheu zu bergen." Eine aufwallende Empfindung des Ekels überkommt Siegfried, und er gibt ihr deutlich genug Ausdruck: „Seh ich dich stehen, gangeln und gehen, knicken und nicken, mit den Augen zwicken: beim Genick möcht ich den Nicker packen, den Garaus geben dem garstigen Zwicker!" . . . Durch das Publikum geht ein lautes Lachen: nicht nur die Musik hat das Nicken und Zwicken deutlich wiedergegeben — den Mime auf der Bühne hat plötzlich ein wahrer Veitstanz ergriffen.

Mime gilt also als die komische Figur des ‚Ringes'. Ich finde im Gegenteil: es ist die durchaus tragische Rolle nicht nur eines schlechten Charakters, sondern eines Unglücklichen. Und als solcher wird er und muß er an sich komisch auf den Zuschauer wirken, wie ja auch im Leben der Anblick eines unglücklichen Menschen uns trotz aller Teilnahme so oft ein Lächeln abnötigt, das wir nur aus Rücksicht auf den Unglücklichen unterdrücken. Ein Mensch, dessen Pläne stets von einem neidischen Geschick durchkreuzt werden, erregt unser Lachen, und die unglückliche Gestalt eines Krüppels wirkt besonders, wenn er sich fortbewegt, durch ihre Abnormität ungemein komisch — aber dem Getroffenen liegt nichts ferner als Komik. Ein altes billiges Scherzmittel der Posse, das leider noch immer sein rohes Publikum findet, ist die Figur des armen Stotterers. Er selber ist gewöhnlich die einzige ernsthafte Gestalt auf der Szene und wirkt darum um so

komischer. (Unser klassisches deutsches Lustspiel übrigens, der ‚Zerbrochene Krug‘, ist gleichfalls einzig für den Zuschauer komisch: auf der Bühne selbst hat niemand Grund auch nur zum Lächeln; es herrscht überall voller Ernst, und bittere Tränen fließen.)

Auch Mime ist mir ein Unglücklicher, der durch sein Unglück allerdings häufig komisch wirken muß. Und doch habe ich oft Mitleid mit dem armen Schelm. Mime ist gewiß ein schlechter, hinterlistiger Kerl; aber nun hat er allen Lebensgenuß und jede Lebensfreude hintangesetzt der einen mühevollen, unablässigen Arbeit, und da er endlich hart am Wendepunkt seines Geschickes steht, nach dem Ringe schon greift und nur im Taumel des Vorgenusses sich vergißt und die eigene niederträchtige Hinterlist selber ausplaudert, wird er von Siegfried mit einem Schwertstreich niedergestreckt. . . . Gerade diese Szene erlebe ich so eigentlich nur am Klavier; im Theater stören mich immer wieder die Clownspäße. Ein Beispiel. Wie wird die Vorschrift: „er bemüht sich, den zärtlichsten Ton anzunehmen" (nämlich zu den Worten: „Ich will dir Kind nur den Kopf abhauen") von den meisten Darstellern des Mime befolgt? Das ganze Auditorium schüttelt sich vor Vergnügen, denn unser Mime hat eben zwei Quietschtöne, ein hohes b auf dem verführerischen J des Ich und ein a zum besten gegeben. Daß Wagner zu der Stelle im Orchester: ‚dolce‘ vorschreibt, kümmert ihn wenig. Denn das Publikum will während des fünf Stunden langen ‚Siegfried‘ natürlich auch einmal lachen. Allbeliebte Scherze werden dann in der Szene zwischen Mime und dem Wanderer, Mime und Alberich (wobei selbst dieser gewöhnlich etwas von Mimes Art anzunehmen droht) und in der Schmiedeszene zur Genüge angebracht. Wagner hat zwar vorgeschrieben: „Bei den Worten ‚Die Stücke, das Schwert! O weh! Mir schwindelt!‘ fährt er im höchsten Schreck auf"; aber von dem Schreck ist bei unsern Darstellern wenig zu bemerken, da sie die gleich folgende Anweisung „kreischend" auf ihre Weise befolgen. Kein Mime läßt die gute Gelegenheit, „während Siegfried die geschmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befestigt, wieder im Vordergrunde" zu sein, ungenützt vorübergehen. „Er trippelt mit zunehmender Vergnügtheit lebhaft umher" — das wird ins Maßlose übertrieben, und wo Mime im Taumel des Siegesbewußtseins zu Siegfrieds Weihespruch über das neu geschmiedete Schwert mit den eine ferne glückliche Zukunft vorausfühlenden Worten einfällt: „Mime, der kühne, Mime ist König, Fürst der Alben, Walter des Alls!", da zappelt er wie ein lustiges Schneiderlein umher. Das ärgste Clownstück, durch das diese Szene zerstört wird, bleibt jedoch die Darstellung der höchsten Verzückung am Schluß des ersten Aktes. „Siegfried hat . . . das Schwert geschwungen, und schlägt nun damit auf den Ambos: dieser zerspaltet in zwei Stücken von oben bis unten, so daß er unter großem Gepolter auseinander fällt. Mime — in

höchster Verzückung — fällt vor Schreck sitzlings zu Boden" . . . Hier schließe ich immer lieber die Augen.

Noch einmal: Mime ist eine durchaus tragische Figur, die durch sich allein komisch wirken muß, aber nicht durch plumpe Possenspäße zum Lachen reizen darf. Er muß trotz seiner Schlechtigkeit, die zum Teil seinem Unglück entsprungen ist, in uns eine mitempfindende Saite berühren können. Durch das plumpe Unterstreichen der Komik wird das Gesamtbild der Gestalt verzerrt und ihr eigentliches Wesen zerstört.

Tragödie eines Schmocks / von Fritz Wittels

Es war einmal ein Schmock. Aber keiner von der gewöhnlichen Sorte, kein Schmöckchen, sondern ein riesenhafter, dämonischer Schmock. Schon im Alter von sieben Jahren schickte er Stimmungsberichte aus der Volksschule an die Waiblinger Wochenschrift, und im Alter von vierzehn Jahren war er mit allen Reportern seiner Heimat auf du. Im Alter von einundzwanzig Jahren begann er zu erschrecken, daß er ein so großer Schmock war. Aber da war nichts zu wollen. Man hätte ihm eine Million hinlegen können, er sollte den Schmock ausziehen — er hätt' es nicht vermocht. Er mußte Berichte über den Empfang bei Kohn de Nagy-Szombathely an den Ghöhler Intelligenzzettel expedieren oder sterben; und er mußte sogar selbst mit dem Manuskript auf den Bahnhof gehen, um der rechtzeitigen Ankunft seines Berichtes in Ghöhl sicher zu sein.

Weil er sich aber einigermaßen schämte, sann er auf Mittel, wie er die Mitwelt von sich ablenken könnte, daß nicht jeder gleich an ihn sollte denken müssen, wenn von einem Schmock die Rede war. Er suchte sich also andre Schmöcke aus der großen Menge heraus und hub an laut zu schreien, indem er zugleich von sich weg auf die andern Schmöcke zeigte. Da schauten die Leute in die Richtung, die der Ueberschmock angab, und sahen dort ein Gekräuche von Schmöckchen, die sich überpurzelten, und die mit Recht ärgerlich waren, daß man sie in ihrer friedlichen und notwendigen Tätigkeit störte. Der Ueberschmock besaß eine feine Nase, seinesgleichen aufzustöbern, wie die Hunde auf der Straße sich am Geruch agnoszieren und einteilen in Männlein und Weiblein. Wenn er von einem verkündete, daß er ein Schmock sei, dann verließ man sich drauf und lachte.

Vor lauter Wegschauen vergaß man schließlich, wer jahrein, jahraus die unzähligen Schmöcke denunzierte. Man fand sich damit ab, daß es überall Schmöcke gibt, und war geneigt, die Formel zu akzeptieren, mit der die Welt von dem Ueberschmock definiert wurde: Alle Menschen sind Schmöcke, nur ich nicht. Ihn selbst sah man nicht, der alle über-

ragte, die im weiten Gefilde Berichte nach Scheibbs und Petronell schickten; ihn sah man nicht, weil er allsogleich „Haltet den Dieb“ schrie, wenn ihn einer fassen wollte.

Gut. Es kam so weit, daß der Ueberschmock selbst seiner vergaß und nicht mehr wahrnahm, was er nach göttlichem Willen war. Da schämte er sich nicht mehr und wurde sehr stolz. Er hatte sich selber zur Ruhe geschrien. Er glaubte an seine eigene Formel, und als er achtundzwanzig Jahre alt war, fühlte er sich so ausgeglichen wie Goethe in Karlsbad.

Jedoch auch der Schmock ist bestrebt, seine Möglichkeiten zu vergrößern, und das Zeitalter der nimmer rastenden Technik bringt täglich neue Erfindungen, welchselbe auch der Schmock ergreift und nutznießt, wenn sie ihm förderlich scheinen. Als der Ueberschmock fünfunddreißig Jahre alt war, wurde in irgend einem Kulturzentrum eine für das gesamte Schmocktum der Erde epochale Erfindung gemacht.

Bis dahin hatten die Schmöcke Feuilletons geschrieben und geschrieben, und man las nicht, was sie schrieben, oder man las es, schüttelte sich dann und war das Zeug los. Schmöcke lesen niemals Bücher. Sie sitzen im Caféhaus und hören, was andre aus Büchern erzählen. Da fliegen halbe und Viertelgedanken herüber und hinüber, manches bleibt kleben, und der Schmock schwört, daß so ein klebriger Splitter, den er sorgfältig von seinem Gewande löst und mit Buttersauce garniert, sein eigener Gedanke sei, und er hätte nur eigene Gedanken und brauche darum Bücher nicht zu lesen. Man kennt das und ärgert sich nicht mehr darüber. Aber jetzt kam die Erfindung: Man kann so ein Feuilleton auch in einem stimmungsvollen und künstlich verfinsterten Saale vorlesen. Man reist mit einem einzigen Feuilleton, so weit die deutsche Zunge reicht, und überall gibt es rote Lampenschirme und überall ein Publikum von Jungfrauen, die ihr Haar über beide Ohren schneckenförmig eindrehen. Und wenn man ganz Deutschland abgegrast hat, dann kommt man wieder heim und hört, was im Caféhaus Neues besprochen wird.

Mit dieser Erfindung beginnt die Tragödie des Ueberschmocks. Die Abgeklärtheit verschwand, er würgte ein paar Monate an einem Entschluß, endlich raffte er alles zusammen, was er nur von seinen ureigenen Ideen im Caféhaus hören konnte und stellte seinen Musterkoffer, will sagen sein Reisefeuilleton, zusammen. C'était plus fort que lui. Er konnte nicht widerstehen. Er las in Waidhofen an der Thaja, er las in Wopfing, er las überall, wo man einen Saal verfinstern konnte. Und er, der zweimal sieben Jahre lang alle Schmöcke mit Worten gezeichnet hatte, zeigte jetzt durch die Tat, daß selbst unter Millionen Locken und auf ellenlangen Socken ein Schmock ein Schmock bleibt, auch wenn er sich spät und mühsam durch sein Schamgefühl hindurchringt.

Und der Ueberschmock fand endlich im Alter von zweiundvierzig Jahren seine wahre Formel: Nur der Schmock hat ein Recht, zu leben. Er achtete von nun an den Schmock, den er als seinesgleichen erkannt hatte, und bat ihn vielmals, doch ja eine gute Kritik über die verfinsterten Feuilletonvorlesungen zu schreiben, und wenn sie auch nur im Generalanzeiger von Timelkam oder im Gänserndorfer Zentralblatt für die gesamte Geflügelzucht erschienen, so werde jeder Schmock gleichwohl geadelt, wenn er den Ueberschmock als Herrn und Meister anerkenne.

Da kamen sie heran und fuhren mit der Feder übers Papier, daß die Fasern sich bäumten, so geduldig sie sonst sind. Und der Ueberschmock gab eine Zeitung heraus, da wurde alles abgedruckt, was in Matzendorf und in Sankt Pölten über sein Feuilleton jahrein jahraus geschrieben ward. Wer ihn lobte, der wurde zum größten Schriftsteller Deutschlands ernannt, und wer ihn zwar lobte, aber zwischendurch bemerkte, daß grünes Licht besser zur Stimmung des Reisefeuilletons gepaßt hätte als das verwendete rote: von dem wies er aktenmäßig nach, daß er ein Dieb, ein Zuhälter und ein Urning sei. Denn der Ueberschmock war im Widerstreit seiner Gefühle rasend geworden.

Zwar verschmähte er noch immer die gerade Denunziation. Weil aber ein Schmock ohne Revolver gar nicht auskommen kann, ersann der Ueberschmock eine Waffe, die nach rückwärts schoß. Er denunzierte nicht in Hauptsätzen, sondern in Nebensätzen. Er sagte nicht: Der Lump von Zwettl, der mein Feuilleton nicht loben will, hat vor fünf Jahren eine Pornographie geschrieben, als er das Grab seines Vaters bezahlen sollte und anders kein Geld auftreiben konnte. Das sagte er nicht. Sondern folgendermaßen schoß er nach rückwärts: Nun wäre die Tatsache, daß der Zwettler einmal eine Pornographie geschrieben hat, allerdings eine Privatsache, aber . . . . erst jetzt kam der Hauptsatz, in dem keine Spur von Denunziation zu finden war. So wurde der Ueberschmock in gereiften Jahren der Erfinder des Nebensatzrevolvers. Mit dem Nebensatzrevolver schoß er nach allen Himmelsrichtungen, und mit den Hauptsätzen blieb er gleichwohl ein anständiger Mensch. In der rechten Hand sein Reisefeuilleton, in der linken Hand den blinkenden Revolver, so hat er nach seinem Tode in seiner Heimatstadt ein Standbild bekommen.

Aber ich weiß eigentlich nicht, warum ich diese stilisierte Geschichte eine Tragödie nenne. Sie stellt doch nur den Zusammenbruch des falschen Scheins und den Triumph der Echtheit dar. Denn es ist besser, daß ein Schmock sich vor Schmöcken auslebt, als daß er wie der wilde Jäger hinter seinesgleichen her ist, was weder dem Ueberschmock zusteht noch Gerechtigkeit bedeutet, wenn man die Unentbehrlichkeit des ‚Kulturdüngers' bedenkt.

Paralipomena zu Reinhardts Faust II / von Colibri

Gemurmel (im Parkett)

Ja, ja, da oben geht das leicht —:
Ein neuer Narr, der alte weicht;
der Kanzler kommt in Pfaffentracht —
wie dazu Wolfgang Goethe lacht!
Wir lachen mit zwar im Romang —
jedoch, jedoch . . . im ersten Rang . . .!

Zoilo-Kerrsites

Hu! hu! da komm ich eben recht:
Ich schelt Euch all zusammen schlecht!
In meinem Buch steht vornotiert:
„Höchst protzig, völlig überziert."
Was — nun ist alles glatt und schlicht?!
Huhu! huhu! das leid' ich nicht!
In meinem Buch wird umnotiert:
„Höchst kläglich, Schlichtheit affektiert."
Fest steht und treu die Negation,
Ihr Aeffchen! (Dies ist doch mein Ton.)
Spielt Ihr nur redlichen Gemütes
so oder so — weh Euch! Kerr sieht es!

Die vier grausen Pausen

Die erste:
Ich bin vorsorglich ausgedacht
zum Aufbau der Walpurgisnacht.
Noch herrscht Der Mangel, doch es geht
ein Blatt um, drauf zu lesen steht,
wo sichs superb soupieren läßt —
nach Galatheas Weltrauschfest.

Die zweite:
Ich bin Die Schuld, daß es acht Stunden währt,
weil eine Stunde lang Ihr Euch ernährt.
Arkadien lockt Euch freilich schon, doch — ach:
Das Fleisch ist hungrig, und der Geist wird schwach.

Die dritte:
Verkündigt nicht und viel gescholten, daure ich
doch eine Viertelstunde, denn ich bin
Die Not der Technik, darum schmäht mich nicht.
Nur noch ein Wort: Nach allem, was geschah,
benennt Ihr mich ‚Umbau nach Helena'.

Die vierte:
Ich Sorge, wie Ihr wißt, daß bis zum letzten Akt

den Faust das hundertjähr'ge Alter packt.
Paßt auf: Ich hauche ihm auf Stirn und Mund —
drauf wird er blöd, er brummelt blos noch, und
der Hörer, wie er sich auch dreht und wende,
versteht ihn nicht. Nun brummle, Faust, zu Ende!

Chor der Galerieknaben (entzückt)

Selig der Regisseur,
welcher so ungefähr,
wenn auch nicht voll und ganz,
immerhin doch mit Glanz
die — auch in Folge des
wirklich als schreckliches
Hindernis geltenden
nicht wegzuscheltenden
Müdeseins — bängliche
und äußerst längliche
(Länglich wie sonst noch nie!)
Prüfung der Faustregie
glücklich bestanden,
glücklich bestanden!

Rundschau

Plato, der Dichter

Der seltsamste Held fürwahr ist der göttliche Sokrates. Sein behaglicher Leib bettet sich zwischen der zärtlichen Anmut platonischer Knaben, und Jünglinge schwärmen, wenn die Erinnerung an ihn sie überfällt. Ein hartnäckiger Streiter, der emsig das Gespräch auf tote Gleise führt, dessen betontes Nichtwissen jede ablesbare Lösung lächelnd ablehnt: und seine heitere Gelassenheit wächst in die gigantische Gestalt des weisen Silen, dem zwei Jahrtausende einen glühenden Hintergrund weben. Die explosive Verzweiflung des jungen Nietzsche entlarvt ihn als den Mann ohne Schatten, als die Personifikation der reinen Vernunft, die Gründe und Abgründe des Träumens hemmungslos austrocknet: aber hinter dem dionysischen Hohn verbirgt sich die angstvolle Besorgnis des Einzelnen, der in Sokrates das proletarische Ideal wittert — die Tendenz, jeden Willigen auf sein Postament zu heben. Und vielleicht würde seine strahlende Beredsamkeit uns überzeugen, wenn nicht der Schatten des Sokrates von einer Dichtung belebt würde, die ihm die Größe aeschyleischen Daseins verleiht: der gewaltige Ring der platonischen Dialoge (die jetzt, in deutscher Umdichtung von Rudolf Kaßner und andern, bei Eugen Diederichs in Jena erscheinen). Der Hausvater Xenophontischer Historien wächst in die monumentalen Maße des gottbegeisterten Sehers, der über die Worte hinaus schweigend im Anschauen der ewigen Ideen versinkt. Der in der Seele des Menschen das Bewußtsein der geistigen Schwerkraft erweckt, um die sich das Weltall nach eingeborenen Gesetzen kristallisieren muß. Dieses Erlebnis, die stürmische Gewalt der Eindrücke als rhythmischen Ablauf einer geordneten Welt zu erfahren, bezeichnet genau die Umkehr in Platos, des Dichters, Leben. Wir können seine

ungeheure Stärke ahnend nachfühlen, wenn wir nachlesen, wie Schiller unter der Befruchtung Kants zu einem wahrhaft unirdischen Menschen wird. Und dieses Erlebnis sinkt fruchtbar in eine dichterisch erregte Seele und gestaltet jenen Kreis, in dem die Beredsamkeit der Sophisten, die empfängliche Sehnsucht der Jünglinge, die Gewohnheiten eines lebendigen Volks eine heiter belebte Spiegelung erfahren. Der philosophische Zweck der Dialoge läßt ihre Existenz gleichsam auf unverrückbaren Gleisen ablaufen: aber so groß ist Platos dichterische Kraft, daß diese starren Gruppierungen in ein zufälliges Beisammensein aufgelöst erscheinen, wie ein Spaziergänger die Dinge sieht, der wohl auf die Landschoft und das Treiben der Menschen zuseiten seines Weges achtet. Die tragische Größe Athens, die glückliche Einheit einer heitern und weisen Lebensführung leuchtet zum letzten Mal in der Rede, in der Alcibiades den Sokrates feiert: Sokrates den Lehrenden, Sokrates den Häßlichen, Sokrates den Liebenden, der im Schönen zeugen muß, um die Endlichkeit seiner Existenz zur Ewigkeit zu erweitern. Ein Mensch ohne Schicksal und Abenteuer, ein Streiter ohne Leidenschaft und Sinne: und doch das Schicksal selbst und die Verklärung der Wirklichkeit zu jener leidenschaftlichen Bedeutsamkeit, die dem Schicksal des Mannes ziemt. Und der ganz im Strahlenlicht der ewigen Schönheit Versunkene ist der gleiche Sokrates, der der Letzte beim Mischkrug ist, der ganz Vergrübelte, der still unter das Haustor tritt, um nachzusinnen. Und in der Rede des Alcibiades verschwinden die irdischen Maße gänzlich: groß erhebt sich die Gestalt des Halbgotts, der in homerischen Legenden ein gelassen reines Leben führt. In diesem Leben hat sich das Tragische und das Komische zu einer schicksalslosen unirdischen Heiterkeit aufgehoben, die jener platonische Satz des Novalis ausspricht: das Leben der Götter ist Mathematik. Aber wer ein Schicksal zu erfahren hat, empfängt es aus seinen Händen: nicht übermenschlich im Stil schlechter Heroikenschreiber, nicht klein, wie der Possendichter den Menschen braucht, sondern so, wie es einer zu vergeben hat, der am Morgen einer trunkenen Nacht, im Streit mit dem größten Dichter, zur Seite den schönsten Knaben, mit unberührter Stimme noch verficht, daß der vollkommene Komödienschreiber auch der vollkommene Tragiker ist.

Rudolf Kurtz

Heidelberg

Kultivierung der Literatur gehörte früher nicht zu unsern Sachen. Nun haben wir seit zwei Jahren eine akademische Gesellschaft für Dramatik, als Erbin des längst selig gesprochenen Hebbelvereins. Zuerst versuchte sie sich, sehr unwürdig, in Dilettantenaufführungen und versagte, wo sie gezwungen war, aus Eigenem zu geben. Mit überraschender Schnelligkeit sah aber der Leiter der Gesellschaft, Richard Weißbach, seine Fehler ein und ging auf ein Gebiet über, das ihm schon jetzt den Beifall aller aesthetisch Interessierten und die Anerkennung der weiteren Kreise brachte: er veranstaltete Autoren-Abende. Er berief Wedekind, Eulenberg, Kyser, Carl Sternheim nach Heidelberg und trug dafür Sorge, daß

man den Ideengängen des modernen Dramas mit innerlichster Sympathie folgte. Und das Experiment einer Aufführung, an das er sich nochmals wagte, gelang ihm jetzt fast völlig: Ariosts Komödie ‚Die Ausgetauschten‘ machte auf einer Bühne, die mit Glück einen szenischen Einfall erschöpfte und als Schauplatz der Begebenheiten einen architektonisch gegliederten Tempel an die Rampe schob, dramatische Linien sichtbar. Heidelberg ist also für die Literatur frei geworden. Hoffentlich auch sein Stadttheater. W. E. Heinrich, ein stilechter Provinzdirektor, der seit fünfundzwanzig Jahren dem Drama nachhumpelte, geht. An seine Stelle tritt ein Provinzdirektor aus Halberstadt. Ob er gleichfalls stilecht ist, wird sich erweisen. Einstweilen wünschen wir ihm und uns das Beste.

Hermann Meister

Gustav Waldau

Herr Gustav Waldau aus München spielte im Burgtheater, mit steigendem Erfolg, den Reif-Reiflingen, den sanften Historiker in dem Lustspiel ‚Die Liebe wacht‘ und den Sohn in der Eßmannschen Komödie ‚Vater und Sohn‘. In München ist Herr Waldau Liebling. Diese Lieblingschaft zog ihm hierher voran; wie eine leichte Wolke von Parfüm der Modedame; oder wie die Helden-Legende dem Helden. Und bevor er noch selbst da war, waren seine Adjektiva da. Ein ganzer Hofstaat von Adjektiven: entzückend, liebenswürdig, reizend. Aber es ist gar nicht so arg. Man erwartete einen Tenor, und lernte einen höchst angenehmen, subtilen Schauspieler kennen, der nebenbei allerdings auch reizend ist (ja, man könnte ihn geradeheraus charmant nennen, wenn das nicht ohnehin dasselbe wäre). Er hat jene gefügige, weiche, intime Liebenswürdigkeit, die sich mit allen guten Dingen einer Rolle so leicht und innig amalgamiert, daß man jeden Einfall und jede Nettigkeit des Autors ohneweiteres dem Schauspieler zugute schreibt. (Wie etwa manche wohlgefällige Menschen eine Art haben, so kausal in der Sonne zu sitzen, daß man ihnen gerne für die Spendung von Licht und Wärme danken möchte.) Ein erfreulicher Schauspieler ist Herr Waldau. Wirksam ohne Gewalttätigkeit; sehr reinlich und genau, dabei durchaus nicht unfrei im Charakterisieren; von einem Humor, der nicht allzu scharf, nicht allzu breit, überhaupt ein bischen schmächtigen Formates ist. Sein schauspielerischer Witz ist locker und leichtverdaulich; seine Komik still, aber herzhaft, von wohlerzogener, beherrschter Routine, die rundherum überall, von den Gegenden der Rührung bis hinab zu den Grenzbezirken des Grotesken, glaubwürdig wie zu Hause tut. Für innerlich noble, gütige Menschen (man sah ihn diesmal nur solche spielen) hat er die nettesten Ausdrucksmittel. Zudem ein paar treuherzig-helle Augen, deren frohe kluge Feuerchen alle gemimte Lächerlichkeit menschlich durchwärmen. Daß er das Kinn und den lustigen Mund von Girardi hat, wird ihn hier nicht unsympathischer machen. Kurz, für Herrn Waldau bestehen keine Schwierigkeiten, auch in Wien die Berechtigung zum Tragen seiner sämtlichen von München vorausgeschickten Adjektive zu erlangen.

Alfred Polgar

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 426 001.

Soffitenbeleuchtungskörper, gekennzeichnet durch reihenweise gegeneinander versetzte Lampen mit zwischen den Reihen angeordneten Trennungswänden, die unterhalb zugehöriger Lampen Ausschnitte haben.

Siemens-Schuckert-Werke, G. m. b. H. 14. 6. 1910

Annahmen

Mite Kremnitz: Tönendes Erz, Vieraktiges Lustspiel. Graz, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

13. 3. Ernst Rosmer: Achill, Dreiaktige Tragödie. München, Hoftheater.

17. 3. Wilhelm Ostringen: Graf Tolsten, Drama. Cassel, Residenztheater.

19. 3. Oscar Franz Kaiser: Unsre Füsiliere, vieraktiger Militärschwank. Hannover, Metropoltheater.

25. 3. Toni Impekoven: Die grüne Neune, Ein Stück altes Berlin. Berlin, Lustspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

Bernard Shaw: Mesalliance, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Franco Liberati: Nach der Hauptstadt, Schwank. Karlsbad, Stadttheater.

Neue Bücher

Hanna Hollmann: Heinrich von Kleist. Heidelberg, Carl Winter. 80 S. M. 1,60.

Heinrich Keidel: Die dramatischen Versuche des jungen Grillparzer. Münster, Theißingsche Buchhandlung. 154 S. M. 2,—.

Robert Petsch: Lessings Faustdichtung. Heidelberg, Carl Winter. 57 S. M. 1,20.

Franz Zinkernagel: Goethe und Hebbel, Eine Antithese. Tübingen, J. C. B. Mohr. 44 S. M. 1,—.

Zeitschriftenschau

Fritz Budde: Volksmärchen auf der Bühne. Grenzboten LXX, 11.

Carlos Droste: Heinrich Knote. Bühne und Welt XIII, 12.

Karl Frenzel: Karl Gutzkow. Deutsche Rundschau XXXVII, 6.

Hans Land: Karl Schönherr. Reclams Universum XXVII, 25.

Paul Landau: Der letzte Komödiant (Friedrich Mitterwurzer). Der neue Weg XL, 11.

Kasimir Lodygowski: Zur Bühnenbeleuchtung. Die Volksbühne IV, 6.

Julius Ludassy: Der Zulauf zur Bühne. Deutsche Theaterzeitschrift IV, 12.

Karl Friedrich Nowak: Glaube und Heimat. Hilfe XVII, 12.

Franz Rothenfelder: Die Kunst des Rezitierens. Die Volksbühne IV, 6.

Hans Rudelsberger: Schauspieler und Schauspiele im heutigen China. Bühne und Welt XIII, 12.

Expeditus Schmidt: Die deutsche Seele in Goethes ‚Faust'. Ueber den Wassern IV, 5.

Berthold Schulze: Heinrich von Kleists Guiskard-Torso. Beilage zur Vossischen Zeitung 12.

O. Tribe: Hebbel ein Vorläufer Nietzsches? Konservative Monatsschrift LXVIII, 6.

Paul Weiglin: Karl Gutzkow. Westermanns Monatshefte LV, 8.

Engagements

Bernburg (Viktoriatheater): Gustav Jahrbeck, Sommer 1911.

Bielitz (Stadttheater): Betty Lichten, Robert Mohring 1911/12.

Bonn (Stadttheater): Ernst Oestreicher 1911/13.

Brandenburg (Neues Theater): Johannes Lehmann 19911/12.

Bremerhaven (Stadttheater): Vally Illing.

Breslau (Stadttheater): Max Haas 1911/14.

Bromberg (Stadttheater): Karl Ebhardt 1911/13.

Celle (Uniontheater): Alfred Fischer, Sommer 1911.

Coblenz (Stadttheater): René Hildenbrand 1911/13.

Coethen (Tivolitheater): Betty Lichten, Robert Mohring, Sommer 1911.

Danzig (Stadttheater): Charlotte Durand, Wolfgang Fritsch, Adalbert Kriwat 1911/13, Oscar Fritz Teuscher 1911/12.

Dessau (Hoftheater): Fritz Herrmann 1911/14.

Detmold (Hoftheater): Paul Mährdel 1911/12.

Düsseldorf (Stadttheater): R. Herrmanns 1911/14.

Erfurt (Auenkellertheater): Frieda Großmann, Sommer 1911.

Flensburg (Sommertheater): Anny und Willy Franke.

Göttingen (Stadttheater): Rudolf Dittmar 1911/12.

Graz (Vereinigte Theater): Fanny Pracher 1911/14.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus): Hermann Klietz 1911/12, Elisabeth Schneider.

Heilbronn (Stadttheater): Eugen Mack 1911/12.

Helgoland (Neues Kurtheater): Robert Heinrich Marx.

Hildesheim (Stadttheater): Johannes Denninger 1911/13.

Lübeck (Neues Stadttheater): Edgar Pauly 1911/13.

Magdeburg (Wilhelmtheater): Dolly Eichelberg 1911/12.

Magdeburg-Marbach (Sommertheater): Eva Gühne.

Mülhausen (Stadttheater): Henry Christoffersen 1911/13.

Nauheim (Kurtheater): Edgar Pauly, Sommer 1911.

Osnabrück (Stadttheater): Peter Hegar 1911/13.

Plauen (Stadttheater): Virginia Earl, Charles Hein, Dorothea Hübner, Alice Rautenberg.

Posen (Neues Stadttheater): Hellmuth Berndsen 1911/13.

(Stadttheater): Ludwig Eybisch, Sommer 1911.

Pyrmont (Schauspielhaus): Antonie Dathe, Sommer 1911.

Todesfälle

Friedrich Haase in Berlin. Geboren am 1. November 1825 in Berlin. (Siehe: Die Schaubühne 1905, Seite 255.)

Carl Leisner in Hamburg. Geboren in Berlin. Mitglied des Hamburger Deutschen Schauspielhauses.

Nachrichten

Lothar Schmidt ist als erster Dramaturg und artistischer Beirat für das berliner Neue Schauspielhaus verpflichtet worden.

Die Presse

Toni Impekoven: Die grüne Neune, Ein Stück altes Berlin in vier Bildern. Lustspielhaus.

Berliner Tageblatt: Auch eine Weltstadt sieht manchmal gern und mit lächelnder Empfindsamkeit auf die eigene kindliche Vergangenheit zurück. Nur darf das Kindliche nicht zum Kindischen werden, das dem Altersschwachen so nahe verwandt ist.

Morgenpost: Das biedermeierische Alt-Berlin ists nicht, das da mit allerhand Kostümscherzen und pseudoechten berlinischen Redensarten auf die Bretter gestellt ist.

Börsencourier: ‚Die grüne Neune' versprach uns ein Stück altes Berlin; sie brachte aber nur ein wahres Ragout aus alten berliner Possen und Anekdoten.

Lokalanzeiger: Man vermißt schmerzlich jedes lokalhistorische Kolorit und alles, was dem Bilde Leben und Farbe verleihen könnte.

Vossische Zeitung: Dem durch den Untertitel herausgeforderten Lokalpatriotismus wurde eine ziemlich bescheidene Nahrung geboten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 14
6. April 1911

Aphorismus gegen die Germanisten / von Egon Friedell

Die Germanistik ist ungebildet in der umfassendsten Bedeutung des Wortes. Ihre indiskrete, unfeine Art, dem Dichter auf den Leib zu rücken, seine Taschen nach Briefen und Zettelchen zu durchstöbern, die Intimitäten verraten könnten; ihre ebenso taktlosen wie ungeschickten Versuche, seine psychologischen Mysterien zu enträtseln; ihr roher Materialismus der ‚Materialien', der Anbetung positiver Zahlen und Fakten; ihre plumpe, schematisierende, sektiererhafte Methodik; ihr vollkommener Mangel an persönlicher Weltanschauung, aus der heraus sie seine andre persönliche Welt verstehen könnte; die Zufälligkeit ihrer Themenwahl, die bei ihr von dem brutalen Gesetz der momentanen akademischen Nachfrage bestimmt wird; ihr fast durchweg barbarisches Deutsch und ihr Hang für die ausgemünzte, gangbare Phrase; ihre völlige Unwissenheit auf allen nicht germanistischen Gebieten, verbunden mit Parvenüstolz und Dünkel auf ihrem Fachgebiet: dies alles macht die Germanistik und Literaturwissenschaft zu einer ebenso lächerlichen wie furchtbaren Attacke gegen die Bildung.

Die Germanistik ist durchaus nicht der Gegenpol des Journalismus. Wenn man von ihr die Philologie (Philologie in jedem Sinne: alle Mikrologie und Kleinwissenschaft) abzieht, so bleibt nichts übrig als schöngeistige Rhetorik, platter Tatsachenkram und trivialer Rationalismus; also alle jene Bestandteile, aus denen sich der Journalismus zusammensetzt. Es bleibt: verlangweilter Journalismus, um den letzten einzigen Reiz gebracht, den er besitzt, seine Aktualität. Die nichtssagenden Redensarten und schiefen Bilder, mit denen unsre Klassiker behängt sind, stammen alle aus der professoralen, nicht aus der journalistischen Papierstube. Die Literarhistoriker sind schließlich auch nur Reporter: Reporter der Vergangenheit. Für sie gibt es freilich nichts als Vergangenheit; man kann sogar sagen: sie haben die Vergangenheit erfunden, sie besitzen die mysteriöse Fähigkeit, alles durch

ihre Berührung zu etwas Historischem, Abgelebtem, Ueberholtem zu machen. Daß unsre Klassiker derartig abgeplattet und entseelt sind, daß wir uns nicht vorstellen können, wie sie jemals lebendig waren, ist die nunmehr glücklich vollzogene Arbeitsleistung ganzer Seminargenerationen. Sie gleichen darin einem Physiologen, der die Funktionen des Lebens durch Obduktion eruieren wollte; sie haben es sich in den Kopf gesetzt, den dichterischen Organismus in allen seinen kleinsten vitalen Aeußerungen zu ergründen — aber ehe sie daran gehen, bringen sie ihn jedesmal vorher um. Nun gibt es allerdings in der Medizin ein geeigneteres Verfahren, dessen analoge Anwendung den Germanisten zu empfehlen wäre: nämlich die Röntgenstrahlen. Dazu ist aber einige Gabe des Durchleuchtens nötig, und überhaupt zunächst die Gabe, zu sehen; und diese beiden Fähigkeiten wird man in diesen Kreisen freilich vergeblich suchen. Denn das Auge ist kein Germanistenorgan, sondern die Hand; die schreibt, blättert und blind seziert.

Demgemäß ist auch ihr Beruf ein Handwerk, und hierin zeigen sich die Germanisten gleichfalls als bloße gelehrte Vettern der Journalisten. Beide leben von der robusten Anwendung einer bestimmten, durch die Zunft in jahrzehntelanger Uebung vorgebildeten Routine. Sie sind niemals Dilettanten.

Nun weiß man ja ziemlich genau, was ein Dilettant ist, denn darin sind sich alle Berufsmenschen einig. Ein Dilettant ist ein Mensch, der Temperament, Universalität, philosophische Begabung, Verachtung für Einzelheiten und eine neue Technik hat; lauter Dinge, die der Fachmensch absolut nicht gebrauchen kann und mit Recht verabscheut. Richard Wagner war ein musikalischer Dilettant — er wußte nicht, wie man eine Ouvertüre schreibt; Mitterwurzer konnte weder eine Rede gliedern noch seinen Körper ebenmäßig bewegen; Nietzsche war nicht imstande, systematisch zu denken, und Monet konnte nicht zeichnen. Diese Stümper und ihre Parteigänger waren übrigens dreist genug, solche Unfähigkeiten gar noch für Tugenden auszugeben: indem sie schamloserweise behaupteten, ein moderner Musiker dürfe gar nicht ‚komponieren' können, weil die bisherige Harmonielehre ein Unsinn sei; wenn der Schauspieler seine Gliedmaßen „in der Gewalt habe", so sei das ganz einfach unnatürlich; das systematische Denken sei eine Eselsbrücke für Leute, die nicht zu Ende denken könnten; und was den Maler betreffe, so bestehe sein Wesen gerade darin, daß er nicht zeichnen könne. So weit trieben sie ihre Sophismen!

Beim Gelehrten äußert sich der Dilettantismus vorwiegend in ungenügender Kenntnis der Materie. Jakob Burckhardt war ein vollkommener Laie in der Hellenistik — darin haben die Archäologen sicher recht; aber es genügt schließlich, daß er diese Wissenschaft vollständig modernisiert und damit wieder für weitere Kreise genießbar gemacht

hat. Herman Grimm war in keinem der vielen Fächer, über die er unberechtigterweise geschrieben hat, kompetent; aber die Nachwelt gibt sich damit zufrieden, daß er der kultivierteste Mensch gewesen ist, der seit Goethe in Deutschland literarisch tätig war. Alle diese Dilettanten erkennt man übrigens sehr leicht daran, daß sie regelmäßig von allen Fachautoritäten bekämpft werden. Was sogar fast immer berechtigt ist; denn wenn man sich zum Beispiel vorgesetzt hat, eine neuartige, aus den historischen Bedürfnissen unsrer Zeit erwachsene Darstellung der gesamten deutschen Kulturentwicklung zu geben, wie Lamprecht, so kann man über alle Einzelheiten nicht so erschöpfende Studien gemacht haben wie eine Obskurität, die davon lebt, einen Fehler in der Schätzung der Zahl der Bogenschützen, die im Geplänkel bei Pfäffikon beschäftigt waren, erschöpfend nachzuweisen, oder über den Stammbaum der Margarete Maultasch neue überraschende Aufschlüsse zu geben. Man kann sogar noch weiter gehen und sagen: der wirklich produktive Forscher, selbst wenn er ‚Autorität' ist, wird das gar nicht sein wollen. Der feine Kopf wird den Dilettantismus allemal instinktiv bevorzugen, denn Dilettantismus ist die einzige Form, in der ein kultivierter Intellekt sich überhaupt zu äußern vermag, weil sie die einzige ist, die weit genug ist, um einem umfassenden Geist ausreichende Bewegungsmöglichkeiten zu bieten. Daher die vielgerühmte und gänzlich mißverstandene Bescheidenheit der großen Gelehrten, die keine ‚Fachgrößen' sein wollten, weil sie wußten, daß sie Größen sind.

Uebrigens: wer nichts weiß als sein Fach, der weiß gar nichts — und zwar auch für sein Fach nichts. Denn er muß ungeheuer viel mehr wissen, um die Lage, die sein Fach innerhalb des übrigen Wissensbetriebes einnimmt, einigermaßen feststellen zu können und allerlei Beziehungen auffinden zu können, an die vor ihm noch niemand gedacht hat, was recht eigentlich die Aufgabe des menschlichen Denkens und der Wissenschaft ist. Alles reine Spezialistentum, soweit es nicht praktischen Zwecken dient, ist eine müßige Spielerei und Privatliebhaberei, und nur dazu geeignet, die unbefangene Sachkenntnis zu verwirren, so oft auch das Gegenteil behauptet worden ist. Weswegen Jean Paul gesagt hat: „Jeder Fachmann ist in seinem Fach ein Esel."

Orientalische Sprüche / von Ernst Bertram

Befreite Sklaven träumen von der Kette.
Der Mund, den du schweigen heißest, lehrt tausend Hände in Erz schreiben.
Wer ein Haus hat, erobert kein Reich mehr.
Das Feuer ist auf allen Altären ein und dasselbe.
Für jedes Wesen gibt es ein Wort der Beschwörung, vor dem es in Staub zerfällt.
Der Mensch, der ganz gesagt hat, was er ist, stirbt.

Mesalliance / von Alfred Polgar

Die Zeichendeuter und Feinschmecker sagen: Shaw nimmt das Theater als Vorwand, um gescheit zu sein; er will gar kein Drama schreiben, sondern borgt sich blos für seine Ideen die Bühne, die Resonanz, die Schatten, die Farbe, die Lebendigkeit der Bühne; er okkupiert einfach das Drama, wie ein Eroberer (der die Macht dazu hat) eine Provinz, um deren Sprache, Sitten und Lebensbedingungen er sich nicht weiter kümmert; und überhaupt: er ist so geistreich, daß er tun darf, was er will.

Eben darauf kommt es an. Ist er wirklich (in dieser ‚Mesalliance') so eminent witzig, klug, erkenntnisreich, daß man über alles Leichtfertig-Kunstlose, Gleichgültig-Geschwätzige, Ueberflüssige, Flache und Fade und Mühselige seiner Arbeit hinweggeschmeichelt würde? Ist er wirklich so tief, daß er ein Recht auf solche Breite hätte? Ist er wirklich so fein in den Zwecken, um so grob in den Mitteln sein zu dürfen? Sind seine Ideen wirklich so flamboyant, ist sein Scharfsinn so durch und durch, sein Witz so apart, daß es nur darauf ankäme, von all dem Kenntnis zu erhalten, gleichgültig wo und wie und quibus auxiliis? Kurz, darf er sichs erlauben, auf der Bühne kein Künstler, kein Dichter, kein Dramatiker und nur der Bernard Shaw zu sein?

Man hat festzustellen, daß der Haupteindruck, den die Komödie ‚Mesalliance' hinterläßt, der einer opalisierenden Langweile ist. Die ersten zwei Akte sind einfach öde. Diese Mischung von ehrlichem und fragwürdigem und überlächeltem Pathos, von Ironie und Mitleid, von These und Antithese, von süßem Humor und bitterem Humor, diese Mischung aus allerlei liebenswürdigem Kluggeschwätz steht zwei Akte lang sumpfig stagnierend da, und nur die paar clownhaft gewalttätigen Zusätze bringen das Ganze in eine Art langsam schaukelnde Bewegung. Erst im dritten Akt, mit einer famos gesehenen, aus hartem Material wie mit dem Stichel witzig-scharf herausgezeichneten Figur, erhält das Gemenge von Menschen und Scherzen und Meinungen intensivere Leuchtkraft. Diese Figur ist so beschaffen, daß der Zusammenstoß mit ihr (und alle Personen der Komödie stoßen mit ihr kurz zusammen) jeden ein wenig aus dem Gleichgewicht bringt. Man merkt, wie schwach stabilisiert, wie schief die inneren und äußeren Positionen all dieser Menschen sind. Und man freut sich der hastigen oder überlegten, ruckartigen oder zweckmäßig-langsamen Tempi, die sie machen, um die Balance wieder zu gewinnen.

Drei Gesellschaftsschichten sind in dem Stück ‚Mesalliance' mit einander in Kontakt gebracht: Aristokratie, Mittelklasse, die Kaste der Enterbten. Und die Menschen des Spiels zeigen jeder für sich eine ähnliche dreischichtige Struktur: jeder ein Stückchen Edelmann, ein Stückchen Spießbürger, ein Stückchen Anarchist. Jeder hat die Ro-

mantik seiner Schwächen, die ganze Borniertheit seiner Begabungen und tiefste Skepsis gegen die andern als Schutz gegen Selbsterkenntnis. Es ist nun hier wie überall das flimmernde Geheimnis der Shawschen Maltechnik, daß er aus den Charakterspektren seiner Figuren abwechslungsweise irgend eine Einzelfarbe gibt, die durchaus echt und wahr, in ihrer Isoliertheit aber falsch ist. In seinen früheren Dramen begnügte er sich nicht mit diesen Vexierspielen, sondern war auch Synthetiker, der die zerstreuten Charakterfarben seiner Menschen immer wieder prismatisch sammelte und so seinen Figuren eine zwar bunt funkelnde, aber am Ende doch sonnenklare Lebensechtheit gab. Jetzt schenkt er sich die Mühe, spielt mit seinem Spiel und scheint das Hauptgewicht darauf zu legen, in Erörterungen über tausenderlei, geistige Universalität anzudeuten. So hier in ‚Mesalliance‘, wo aus Liebe und Geschäft, aus Wünschen des Hirns, des Herzens und der Nerven, aus sozialen und erotischen und moralischen Problemen und Problemchen ein weitmaschiges und weiß Gott nicht unzerreißbares Netz gesponnen wird, darin eine Anzahl Menschen als dramatische Kompagnie notdürftig zusammengehalten erscheinen.

Wenn man die in der Komödie zerredeten Essays wieder zusammenleimte und die ins Breite zerronnenen Spruchweisheiten wieder komprimierte, ergäben sich etwa folgende Inhalte der ‚Mesalliance‘: das starke Geschlecht sind die Frauen (hier sogar im physischen Sinn); einiges über das Dubiose aller menschlichen Beziehungen, insbesondere der zwischen Eltern und Kindern; die Welt gehört den nüchternen, wohlgenährten und ausgeturnten Individuen; von der richtigen rationalistischen Verwendung der Bibel; von der Relativität der Begriffe ‚Korrektheit‘ und ‚Gentleman‘; erotische Probleme, längere Zeit der freien atmosphärischen Luft ausgesetzt, verwandeln sich unter Entwicklung von Gemeinheit zu Finanzproblemen; das Zusammentreffen von Hunger und Büchern erzeugt ein leicht explosives Gemenge, bei dessen Entzündung eine enorme Menge von Phrasen frei wird; von verschiedenen Mesalliancen zwischen Idealismus und Geschäftssinn, Belesenheit und Unterwäsche, Romantik und Nüchternheit, Kraft und Schwäche und dergleichen mehr.

Vielleicht, wenn man einen Akt daraus formte. Eine schöne, kleine, kristallscharfe, vielflächige, farbig blitzende Komödie. Wenn man diesen müde machenden Lehmboden aus umgeschaufelten und zertretenen Wahrheiten, auf dem man bei jedem Schritt einen Patzen Gescheitheit mitschleppt, härten könnte. Wenn man die kilometerlangen Spruchbänder, die den Leuten aus dem Mund hängen und ihnen hindernd um die Beine schlagen, um neun Zehntel kürzte. Wenn man das Theaterstück aus der lastenden, lähmenden Umschlingung der Debatten befreite. Wenn man die Drehorgel, die unablässig scharfe oder milde Skepsis werkelt, listig verdürbe und zum Schweigen brächte. Und

wenn man diesen vorzüglichen, jedoch höchst lästig sausenden Ventilationsapparat, der die Shawschen Dramen mit Sauerstoff versorgt, abstoppen könnte.

Aber so wie es jetzt ist, ist es kein Vergnügen. Zwei Akte lang ein klarer Mißbrauch der Theaterlokalität zu Diskussionszwecken. Das Drama steht da wie ein kunstloser, schiefer, ungefährer Notbau zur Unterbringung von Reden. Man darf manchmal an Nestroy denken. Der hatte auch solch eine himmlische Nonchalance im Zimmern seiner Theaterstücke. Aber sie gerieten doch immer wohnlich. Sie hatten doch immer ihre aus der Idee geborene Form. Die war dem Klima der Komödie gemäß, trug dem Raumbedürfnis der Aktion Rechnung, paßte zu den Menschen des Spiels. Improvisierte, auch kunstlose, auch schiefe, aber immerhin zweckentsprechende Bauten. Und stehen nun schon länger als ein halbes Jahrhundert, Wetter und Moden trotzend. Aber Stücke wie ‚Mesalliance' sind nicht haltbar. Wenn man sie anrührt, zerfallen sie in Sprüche und Gegensprüche, Rede und Widerrede. Es sind keine Dramen, sondern Lese- und Redehallen. Und schon hört man die Anthologiker um sie schleichen, aus dem Schutt zu retten, was zu retten ist. Ich sehe schon die Shaw-Breviers. Oder die ‚Blütenlese aus Shaws Dramen'. Oder ‚Bernard Shaw — aus der Werkstatt großer Geister', herausgegeben und eingeleitet von Egon Friedell (Verlag Lutz). Auf die Nachwelt, fürchte ich, wird der Dramatiker Shaw in einem sehr reduzierten, eingetiegelten Zustand kommen.

‚Mesalliance' wird im wiener Deutschen Volkstheater nicht gerade brillant dargestellt. Im einzelnen recht gut, fehlt doch dem Spiel durchaus die leichte, transparente, aber immerhin zusammenfassende Atmosphäre. Zwischen den Menschen des Stücks ist es wie ein luftleerer Raum, ihre Beziehungen scheinen lokal-zufällige. Der Dialog klingt allzu memoriert, unfrei, hat immer die Tendenz, zu Boden zu fallen. Das macht die endlosen Debatten noch schwerer lastend, als sie es ohnehin schon von Autors Ungnaden sind. Herrn Hommas John Tarleton ist eine fest hingestellte, klug gesehene, breit und geschickt charakterisierte Figur. Einen überkultivierten, humorvoll-nervösen und verzärtelten jungen Lord hat Edthofer zu spielen. Er findet für derlei kapriziöse Jünglinge den nettesten enfant-terrible-Ton. Fräulein Reinau mußte „herrliches, junges Raubtier" sein. Nun ja. An Pallenberg war die Rolle des wirbeligen Sozialisten gekommen. Er gab eine tragische Karikatur. Glänzend, wie dieser pauvre Revolutionär aus der Verlegenheit in exaltierteste Frechheit flüchtete, wie diese von Angst und Ohnmachtsbewußtsein zerdrückte und zerknitterte Natur sich gerade zu schreien versuchte. Rührend, wie seine aufgeblasenen Rodomontaden oft jählings zu einem Winseln der Bangigkeit zusammenschrumpften, und wie die irrlichtelierenden Feuerchen seiner komischen Wut manchmal von einer klein aufzuckenden Flamme echtester, man

könnte sagen: bescheidener Verzweiflung förmlich überglänzt wurden. Pallenberg sprengte den Rahmen des Volkstheater-Ensembles. Wie er auf die Bühne trat, war inmitten einer Reihe mehr oder minder tüchtiger und ausgezeichneter Schauspieler eine Persönlichkeit. Ein gefährlicher Kerl, überraschend, eigenartig, unheimlich scharf und prägnant in Ernst und Komik. Ein Darsteller, bis in die Fingerspitzen durchfeucht von seiner Rolle. Ein Schauspieler, der mehr hat als Können und Begabung, nämlich Intuition. Ich möchte ihn Shakespearesche Mörder spielen sehen und den Spiegelberg und den Shylock und den Teufel in ‚Scherz, Satire, Ironie' und viele andre geniale, schwärzliche Kerle, deren Menschentum ein Minus-Vorzeichen hat, und überhaupt alle die gespenstisch lustigen Subjekte, deren Komik in Tiefen hinabreicht, wo Entsetzen und Gelächter wurzelhaft ineinander verfasert sind.

Der auferstandene Verdi / von Hanns Fuchs

On revient toujours à ses premiers amours

Unten am Bosporus, am Quai von Galata, stehen kleine Caféhäuser, die vorwiegend von Griechen und Levantinern besucht werden. Fremde sind hier seltene Gäste. Und gar die Deutschen halten es für höchst unpassend, diese Häuser zu besuchen. Dafür sitzen sie in der Teutonia und sind beglückt, wenn sie ein Strahl von Botschaftergnade trifft, oder sie streiten im Handwerkerverein darüber, wer nun eigentlich von ihnen der Vornehmste ist. Sie sind also auch in Cospoli — so nennen die Italiener Konstantinopel — im Grunde immer in Deutschland: in Bückeburg, in Buxtehude, in Berlin, in Schöppenstedt. Der Süden, der Orient sind ihnen fremd. Sie geben sich gar nicht die Mühe, mehr kennen zu lernen, als die Oberfläche. Sie lieben alles, was Deutsche lieben: die Hofblättermeldungen aus Berlin, das Bier aus Pilsen und München, die Musik von Richard Wagner aus Leipzig. Wirklich: daß Meyers in Cospoli den ‚Lohengrin' nicht genießen können, den sie in Dresden so schön gesehen haben, ist ihr einziger Kummer.

Sie haben keine Ahnung davon, daß es da unten in diesen Caféhäusern griechische, manchmal auch italienische Sänger gibt, die allabendlich die schönsten Arien Verdis singen. Aber selbst wenn sie es wüßten, so wäre das höchstens ein Grund mehr für sie, diese Cafés zu meiden. Denn Verdi ist doch nach Hanslick der größte Bänkelsänger seines Jahrhunderts. Und dieses Urteil unterschreiben fast alle Wagnerianer — und welcher Deutsche ist denn heute nicht Wagnerianer mit wilder Begeisterung? Und wenn es gilt, Verdi totzuschlagen, übersehen sie freundlich, daß der Meister von Bayreuth bei Hanslick im

Grunde noch viel schlechter weggekommen ist, als der Komponist des ‚Troubadour‘ und des ‚Falstaff‘.

Natürlich sind den Sängern und ihren Zuhörern vom Quai von Galata diese deutschen Streitigkeiten um den Thron im Reiche der Musik sehr gleichgültig. Die schönen, schwarzgelockten Sänger mit den verschleierten Augen singen Lied auf Lied aus den Opern des großen Italieners, und sie wissen ganz genau, daß sie mit ihrem Singen die Herzen ihrer Hörer schneller schlagen machen. Manchmal singt auch eine Geige ein Stück Liebeslust, oder sie klagt ein Stück Leid von Verdis singenden Menschen in den Saal. Dann ist da ein Schweigen und eine Andacht wie in der Kirche. In diesen Tönen sieht jeder wie in einem Spiegel das heimlichste Erleben seiner Seele.

*

Wenn ich es wage, über Verdi und das, was er uns heute ist, zu schreiben, so trage ich eine Dankesschuld an ihn ab, einen Dank für den ersten großen Eindruck, den mir die Opernbühne gab. Das war in Lübeck, in dem alten Stadttheater auf der Bäckergrube. Dort sah ich als erste Oper meines jungen Lebens den ‚Troubadour‘, und ich war ganz und gar in den Zauberkreis des Werkes und der Bühne geschlagen —: Schöneres, meinte ich, könnte es gar nicht geben. Und Manricos lichte Heldengestalt hatte es mir so angetan, daß ich dachte, es sei gewiß das höchste Glück der Welt, solche Helden zu singen und darzustellen. Ejnar Forchhammer sang den Manrico. Damals war er noch ein sehr junger Künstler, und er sang wie der Vogel im Busch; sein Ständchen aus dem ersten Akt ist mir von jener Vorstellung noch heute in der Erinnerung.

Aber die Jugend ist treulos, und sie wechselt sogar den Glauben an ihre Götter schnell. Man führte mich in den ‚Lohengrin‘ — und Verdi, nein: alle andre Musik war für mich vergessen. Es gab nur noch Wagner, nichts als Wagner. Ich verschlang seine Schriften, seine Dichtungen, ich ließ keine mir irgend erreichbare Aufführung seiner Werke vorübergehen. Ich machte es wie alle andern, die dieser große Zauberer eingefangen hat: ich sah auf die andern Meister stolz herab und begriff nicht, wie man sich an andern Werken überhaupt erfreuen konnte. Es ist gar nicht zu sagen, was ich Gluck, Mozart und Weber, ja selbst Beethoven aus jener Zeit abzubitten habe. Von Verdi gar nicht zu reden. Der gehörte ja zu den von dem Meister bekämpften und in Grund und Boden verdammten Italienern —: es lohnte sich gar nicht, daß man sich mit ihm beschäftigte. Ich weiß noch genau, daß es mir damals wie eine große Liebenswürdigkeit vorkam, als ich einmal in eine Vorstellung der ‚Traviata‘ ging. Aber das war auch nur gewesen, um die Prevosti zu hören. Damit entschuldigte ich mich förmlich vor mir selbst, so wie es heute die berliner Hofoper immer noch tut, wenn sie diese Tragödie der Entgleisten aufführt. In Berlin wird nämlich, wie die Pro-

grammbücher der Oper besagen, dieses ‚unmoralische‘ Werk nur deshalb gespielt, weil es den Koloratursängerinnen Gelegenheit gibt, in der Glanzrolle der Violetta alle Künste ihres Kehlkopfes zu zeigen . . .

Ein paar ältere Leute, die ihren Mozart liebten, sahen es damals, je nach Temperament, halb belustigt, halb ärgerlich an, wie ich mich so bereitwillig von den Strömen der Wagnerschen Musik fortreißen ließ. Aber ich glaube heute, sie hatten Unrecht, mich deshalb zu schelten. Ich glaube vielmehr, daß heutzutage jeder empfindende Mensch so um das achtzehnte Jahr herum in eine Periode der blindesten Wagner-Begeisterung treten muß, die nichts weiter ist, als eine Fortsetzung der glühenden Schiller-Verehrung der früheren Jünglingsjahre. Die Jugend, die alle hohen Berge im Sturm nehmen will, muß ganz einfach in Schiller ihren Heros sehen. Dem heranwachsenden Menschen aber, dem dunkle Liebesgefühle, in dämonischer Gestalt herandämmernde Leidenschaften die höchsten Wonnen der Ekstase in Schmerz und Glück in die Seele gießen, muß Richard Wagner, der Künstler der Ekstase, als höchstes Ideal des Künstlers erscheinen. Wer will, wenn er jung ist, nicht mit Tannhäuser alle Taumelkelche des Venusberges schlürfen, wer trägt nicht wie Elsa von Brabant eine Sehnsucht nach Glanz im Herzen, wem erscheint nicht die liebende Hingabe des zweiten Tristan-Aktes als höchste Liebesseligkeit —: kurz, wer ist um die Zwanzig herum nicht mit Wagner der Meinung, daß die Liebe „erlöst“? Und wer ist nicht mit Wagner bereit, in diesen jungen Jahren in der Liebe die höchsten und geheimnisvollsten Mächte des Lebens zu sehen, Mächte, die aus einem seligen Jenseits, aus einer erhöhten Oberwelt kommen?

Aber wir bleiben ja nicht alle zwanzig Jahre alt. Und wenn wir, nicht nur äußerlich, dreißig werden, suchen wir ein andres Glück als vor zehn Jahren. Und was wir mit dreißig unter Liebe verstehen, ist nicht mehr das Schwelgen in unerreichbaren, traumfernen Wonnen, sondern etwas andres. Es will uns dann auch gar nicht mehr in den Kopf, daß sich Wagners Helden immer erlösen lassen müssen —: wir möchten viel lieber selbst handeln und befreien. Und dann haben wir auch schärfere Augen bekommen, und wir empfinden die Liebe gar nicht mehr als das Nebelhaft-Ueberstiegene der Entwicklungsjahre: wir sehen, daß sie als rote Blume aus uns selbst erblüht. Aber das macht die Liebe nicht weniger schön. Wir werden hellhörig, wir sehen alles, auch die Wunder der Liebe mit den Augen an, die bei der Wissenschaft das klare und unbeirrte Sehen gelernt haben.

Mit einem Wort —: wir wollen mit dreißig Jahren nicht mehr den Schein der Dinge, sondern ihr Sein. Nicht mehr den Schein von Menschen und Leidenschaften, keine Verheißung, kein Locken in die Ferne, in irgend ein seliges Wolkenkuckucksheim —: wir wollen die Wahrheit. Bei Wagner aber ist soviel Schein und Rausch, zuviel

Wasserdampf und zuviel bengalisches Licht, zuviel Ekstase, zuviel schrankenloses Träumen. Es ist ganz folgerichtig, daß diese zu hoch geschraubte Liebe seinen Heldinnen und Helden nicht gut bekommt. Und der, der am höchsten hinauswollte, Klingsor, der sich selbst entmannte, ist am tiefsten gefallen . . . Welch eine wunderliche Welt. Als sie mich hielt, war es Glück, aber ein größeres Glück war es doch noch, als sie mich freigab.

Und das geschah ganz von selbst, ohne irgend eine verstandesmäßige Ueberlegung, je mehr das Leben Wirklichkeit an Stelle der Träume setzte, je mehr die Nebel schwanden, die den Reisenden von der Welt und dem eigentlichsten Wesen der Menschen und der Leidenschaften trennen. Da verblaßten die Farben Wagnerscher Dichtung und Wagnerscher Musik. Ich fing an, dort zu prüfen, wo ich blind angebet hatte. Und wenn ich nun sage, daß mir heute in der Oper nicht mehr Wagner, sondern Verdi das größte Glück bereitet, so weiß ich genau, daß mich jeder echte Wagnerianer in Acht tun wird. Aber das macht nichts: ich hätte es ja vor zehn, ja vor fünf Jahren noch gerade so gemacht.

(Fortsetzung folgt)

Die Große Revue / von Max Brod

Es ist ein ganz modernes Gefühl (das heißt: unbekannt in früheren Zeitläuften), einen Mann plötzlich lebend vor sich zu haben, den man aus kinematographischen Aufführungen schon kennt. Nicht zu vergleichen mit der lebendig gewordenen Statue Galathea. Denn der Film wurde von uns nicht als Kunstwerk geliebt, nicht als unbelebt empfunden. Auch noch verschieden von dem Sprung von Photographie zur Wirklichkeit. Sondern etwas viel Belebteres noch als eine Photographie und etwas Stilisierteres zugleich und Lebensentfernteres als ein Kunstwerk hat sich plötzlich in die wohlbekannte Realität verwandelt und gibt eben dadurch dieser Realität einen Antrieb und Schwung, ein wildes Schaukeln in das schon Geschaukelte, ein höheres Leben und zugleich ein höheres Gesetz, daß der Verstand wetteifernd mit dieser Steigerung (mit diesem Lerneifer, sagte ich fast) seine Beine ausdehnt zu einem nie gesehenen Schritt, einer Wagrechtstellung schon auf dem Parkett wie zum Schluß englischer Tanzfiguren. Es ist geradezu verzweifelt schön.

Und so ging es mir in der Großen Revue der pariser Olympia. Wer kennt den schönen Film nicht: Max als Boxer, diesen freundlichen Sportenthusiasten, der mit jedem so gern boxen würde, sich beinahe den Bauch reibt vor Vergnügen, wenn jemand auf seine Anträge eingeht, der Gummibälle, Kleiderpuppen, Lampen, zum Schluß seine eigene Frau anfällt. Sie verläßt ihn. Er will sich das Gehirn mit einer Kugel verbrennen. Der Abschiedsbrief wird indiskret vor das

Publikum projiziert: „Vor meinem Tod noch eine lustige Nacht auf dem Montmartre“. Das schnell verhauchte Papier gibt ein Weinlokal preis, mit den Tischchen, den kleinen, den spanischen Damen, die tanzen, den französischen, die trinken und trinken machen, den Zigeunermusikern . . . Die Olympia hat ihre Tänze und Kulissen versteckt; nur diese weiße Leinwand, auf der die bei mir längst (aus der Heimat!) beliebten grauen und schwarzen Bewegungen vorbeizittern. Aber plötzlich rollt die Leinwand sich in die Höhe, entschwebt wie ein Store, und genau dasselbe Bild, das in künstlicher Belebung verschwindet, eröffnet sich uns als Mensch und Holz und Luft und wahrhaftiges Geschrei. Ich gestehe, daß ich von diesem Effekt gerührt war. Max tritt auf, der leibhaftige Boxdilettant, mit seinem Zylinder, seinem trunkenen Lächeln eines Schwärmers, seiner Liebe und kleinen Munterkeit. Und daß nun gerade in diesem Augenblick das Orchester seine rohe Kinematographenbegleitung absetzte und auf der Bühne leiser die wirkliche Zigeunerkapelle ihre von Blasinstrumenten gereinigten Geigenklänge tönend verwirrte, einem Windhauch gleich, der als Ventilation dieses Nachtlokals dient — das war begeisternd, das war ein genialer Zug, für den man der unternehmungslustigen Direktion verpflichtet ist. Es war ein Traum, der in einen zweiten Traum sich einschachtelt, ja, Hamlets Bühne auf der Bühne. Oder diesen unerklärlichen Stimmungen gleich, mit denen man manchmal abends vor den Spiegel tritt: Das also bin ich, das ist dieser ‚Betreffende‘ . . .

Die Revue als eine Kunstform, in der der Dichter, der Musiker, der Maler, durch technische Tricks ersetzt werden — dagegen wäre, glaub ich, nichts einzuwenden.

Ich könnte mir eine denken, in der Himmel und Erde miteinander in die Hölle stürzen, in der die Szene mit dem Zuschauerraum sich verschlingt, in der Liebende ihre flammenden Herzen als Kronleuchter an die Decke werfen — und Menschen, die nie geliebt haben, in dieser Bestrahlung schöner Leidenschaft zu ihrem Glück bekehrt werden. Der bescheidene Herr, der in der ersten Balkonreihe neben dem zischenden Reflektor sitzt, ein mittelmäßig bezahlter Angestellter des Etablissements, ist das alleinige Material dieses neuen Kunstwerks. Was die Sprache dem Dichter, der Stein dem Bildhauer — er ist es dem Erfinder großer Revuen; er müßte vielleicht etwas besser bezahlt werden . . . Seinen kunstvollen Händen entgleiten farbige Transparente, Platten, elektrische Schläge, Blitze, Rosenketten. Und es müssen ja nicht immer diese Elsässerinnen sein, die er bestrahlt, diese Weinlese mit Ballett, oder diese geharnischten Damen, die auf die Bühne klirren, um an der ersten Kulisse vorbeimarschierend ihre Turnierlanzen an nicht unsichtbare Hände der Theaterdiener abzugeben und sodann zu tänzeln, nicht immer die europäischen Souveräne oder, was jetzt durch alle pariser Revuen geht, die beiden zusammengewachsenen Tschechin-

nen mit ihrem Baby, die dadurch charakterisiert werden, daß sie deutsch sprechen, „O Tannenbaum" singen, daß sie bretonische Häubchen tragen oder sizilianische, daß sie schweizerisch jodeln, Susanne und Lisbeth heißen und ihr Geliebter Hans ... Nein, man bleibe, meiner soeben gefaßten Meinung folgend, bei technischen Kniffen, bei Lichtern, Erdumwälzungen, Seekrebsen, blendenden Raketen, Fallen, Flugapparaten. Und vor allem: man gebe ein Panneau, eine Fläche, verfalle nicht immer wieder in den vergeblichen Versuch, Steigerungen erzielen zu wollen. Diese sinnlichen Dinge vertragen keine Steigerung. Nicht einmal ein Mehr-als-Decolleté wirkt, man fühlt nur die Mühe: wie ist dieser Busen durch kaum sichtbare Schnürung noch gehalten? Und fünf Mädchen oder fünfundzwanzig, die sich in durchsichtigen Kabinen entkleiden — mir wenigstens macht das gar nichts. Oder wenn ein Hypnotiseur auftritt und eine klavierklimpernde Dame in die Luft sich erheben läßt — bei der zweiten Levitation nun ist der Aufstieg noch höher, das Klavier samt Dame schlägt sich um wie ein Rad — ich gehöre nicht zu denen, die atemlos hinschauen, sondern ich denke mir nur, wie langweilig mußte diesem Hypnotiseur, der doch wußte, daß die zweite Fahrt effektvoller sein wird, die erste Fahrt vorkommen .. Und doch hat er sich auch bei dieser interessiert gestellt, hat magisch die Finger gehoben, den Blick starr gehalten, in jedem Moment Spannung heuchelnd, um Spannung zu erregen — bezahlter Schauspieler, der du bist, armer Mann, der du nachts nach Hause kommst, vielleicht dein schlafendes Kind betrachtest, für das du jeden Abend humorlos humoristisch sein willst ...

Wie schon oben gesagt: das Geistige ist auszuschalten. Es stört. Der Grundgedanke zum Beispiel: Vive Paris! — ist das wirklich ein so wertvoller Gedanke? Keine Dichter! Maschinisten heran! In einem gewaltigen Zuge, ohne Steigerungen, die Abschwächungen voraussetzen und rückwirkende Sentimentalität verspritzen, kurz: mit allem einheitlichen Ueberschwang, deren sie fähig ist, presse auch die Revue uns zu den blanken tugendhaften Sternen empor — denn ohne die Sterne möchten wir nicht leben wollen.

Ein Sonderling / von Maurice Level

Er war weder schlecht noch grausam. Er hatte nur eine ganz besondere Auffassung von den Freuden des Daseins. Vielleicht, da er sie alle ausgekostet und nun an keiner mehr etwas Unvorgesehenes fand.

Wenn er das Theater besuchte, so geschah es nicht, um der Vorstellung zu folgen oder sich die Leute rechts und links anzusehen, sondern einzig in der Hoffnung, eines Tages Zeuge einer Feuersbrunst zu werden. Auf dem Jahrmarkt von Neuilly wohnte er allen Auf-

führungen der Menagerie bei, in der Erwartung, den Tierbändiger von seinen wilden Bestien zerrissen zu sehen. Er hatte es mit Stierkämpfen versucht. Doch er war ihrer bald überdrüssig geworden, da das Gemetzel hier einen zu geregelten, zu natürlichen Anblick annahm. Und außerdem widerstrebte es ihm, leiden zu sehen.

Er suchte einzig und allein die schreckliche und rasch vorübergehende Todesangst des ‚Niegesehenen'. Der Beweis dafür ist, daß sein Interesse am Theater fast ganz erlosch, als er das Feuer in der Opéra comique mitgemacht hatte und ihm unversehrt entkommen war, und daß alle Menagerien ihm gleichgültig wurden, seit jenem Tage, da der Löwenbändiger Fred, zwei Schritte von ihm entfernt, von seinen Bestien verzehrt worden war. Als man ihm Erstaunen über diese auffallende Veränderung in seinen Neigungen ausdrückte, antwortete er:

„Jetzt habe ich gesehen. Es würde gar keinen Eindruck mehr auf mich machen. Ich wollte nur einmal die Wirkung kennen lernen . . ."

Er hatte zehn Jahre seines Daseins daran gesetzt, die Verwirklichung dieser beiden Lieblingsbeschäftigungen zu erleben. Nun er ihrer beraubt war, lebte er viele Monate stumpfsinnig, untätig dahin und verließ nur selten seine Wohnung.

Da bedeckten sich eines Morgens die Mauern von Paris mit vielfarbigen Anschlagzetteln, die auf himmelblauem Hintergrunde eine seltsam geneigte Rennbahn darstellten. Ganz oben schien ein Radfahrer — ein kleiner Punkt — das Signal zu der schwindelerregenden Abfahrt zu erwarten. Zu gleicher Zeit veröffentlichten die Zeitungen den Bericht über eine außergewöhhnliche Kraftleistung, und so war die Erklärung für jene sonderbaren Zettel gegeben.

Es handelte sich für den Kunstfahrer darum, mit rasender Schnelligkeit auf der schmalen Rennbahn dahinzufahren und die geschlungene Schleife hinauf und wieder hinab zu jagen. Während dieses phantastischen Laufes befand der Akrobat sich eine Sekunde lang mit dem Kopfe nach unten und den Füßen in der Luft.

Der Gymnastiker lud die Presse ein, sein Werkzeug zu prüfen und seine Maschine zu begutachten. Man sollte sich davon überzeugen, daß das Kunststück ehrlich, gerade und keine Vorspiegelung falscher Tatsachen sei, sondern auf Berechnungen von äußerster Genauigkeit basiere und bei der Kaltblütigkeit des Fahrers nie mißlingen könne.

Aber das Leben eines Mannes, das von dem Worte ‚Kaltblütigkeit' abhängt, hängt wahrlich an einem sehr dünnen Faden.

Unser Sonderling hatte seit der Ankündigung dieses Schauspiels seine gute Laune wieder gewonnen. Nachdem er den ersten Probefahrten beigewohnt, hatte er die Ueberzeugung, hier eine neue Erregung zu finden, und am Abend des ersten Auftretens saß er auf einem der besten Plätze, um „die Schleife schleifen" zu sehen.

Er hatte eine Loge nahe der Rennbahn gemietet, für sich allein,

da er niemand neben sich haben, von niemand abgelenkt werden wollte. Und so konnte er den schwindelhaften Sprung genau verfolgen.

Das Ganze dauerte kaum einige Sekunden. Er hatte gerade Zeit genug, um zu sehen, wie der schwarze Fleck sich auf die Rennbahn stürzte — ein ungeheurer Anlauf, ein Kopfsprung, ein riesiger Satz, das war alles. Dieses Mal hatte er eine Angst empfunden, so plötzlich wie einen Blitzschlag.

Aber während er hinausschritt und sich unter die Menge mischte, dachte er darüber nach, daß dieses Schauspiel ihm vielleicht zwei, drei Mal Schauder verursachen würde, daß er dann aber wie bei allen andern dagegen abgestumpft wäre.

Er kam ein wenig gelangweilt nach Hause und dachte bei sich: „Das ist es immer noch nicht". Da fiel ihm ein, daß die Kaltblütigkeit eines Menschen ihre Grenzen habe, daß die Haltbarkeit eines Rades schließlich eine bedingte Sache sei, und daß es keine noch so widerstandsfähige Rennbahn gäbe, die sich nicht im gegebenen Augenblick senken könnte. Er kam also zu der Schlußfolgerung, daß ein Unglücksfall unvermeidlich sei.

Die Schlußfolgerung und der Wunsch, daß dieser Unglücksfall sich ereigne, waren eins.

Ich werde allabendlich hingehen, um die „Schleife schleifen" zu sehen, beschloß er, und so lange bis der Mann sich den Hals bricht. Wenn das in den drei Monaten, die er in Paris verbringt, nicht geschieht, werde ich ihm in eine andre Stadt folgen.

Zwei Monate lang trat er jeden Abend, zur selben Stunde, in dieselbe Loge und setzte sich auf denselben Platz . . . . . . Der Unglücksfall ereignete sich nicht. Der Billetteur kannte ihn bereits lange. Er hatte übrigens die Loge für alle Vorstellungen gemietet, und man fragte sich, welches wohl der Grund zu dieser kostspieligen Laune sei.

Eines Abends, als der Akrobat sein Kunststück etwas früher als gewöhnlich ausgeführt hatte, traf er ihn in einem Logengange und trat zu ihm heran. Er hatte nicht nötig, sich ihm lange vorzustellen.

„Ich weiß, mein Herr", erwiderte der Gymnastiker, „daß Sie ein Stammgast des Hauses sind. Sie kommen jeden Abend hierher".

Er schien überrascht und fragte:

„In der Tat, ich interessiere mich lebhaft für Ihre Leistung . . . Aber wer hat Ihnen gesagt . . . .?"

Der Mann lächelte: „O! niemand. Ich sehe Sie ganz einfach".

„Das ist aber erstaunlich. In einer derartigen Höhe . . . . . . in einem solchen Augenblick . . . . . . fühlen Sie sich sorglos genug, um sich die Zuschauer im Saale anzusehen?"

„O, Verzeihung. Ich sehe mir die Zuschauer im Saale nicht an. Das wäre mir zu gefährlich, und ich habe meine ganze Geistesgegenwart zu sehr nötig, um in dieser ruhelosen, murmelnden Menge nach

Gesichtern zu suchen. Bei allen Dingen, die unsern Beruf betreffen, außer dem Kunststück an sich, seiner Theorie, seiner Ausführung, gibt es eine besondere Verhaltungsart, einen Trick . . ."

Er fuhr empor: „Einen Trick? . . . . ."

„Mißverstehen Sie mich nicht! Es ist kein Betrug, von dem ich spreche. Ich verstehe darunter etwas, wovon das Publikum nichts ahnt, und das doch den empfindlichsten Punkt des Kunststückes ausmacht. Achten Sie wohl darauf. Ich stelle die Behauptung auf, daß es unmöglich ist, sein Gehirn so zu entleeren, daß nur noch ein einziger Gedanke darin ist, so sehr, daß unser Wille sich nicht zersplittert, wenn ich mich so ausdrücken kann. Nun wohl, ich suche mir aus dem ganzen Saal einen Gegenstand heraus, einen Ruhepunkt, an dem ich meine Blicke festniete. Ich sehe nur nach diesem Punkt, diesem Gegenstand. Von dem Augenblick an, da meine Augen ihn umfassen, existiert nichts andres mehr für mich. Ich bin sattelfest. Meine Hände umklammern die Lenkstange, ich bekümmere mich um nichts mehr: weder um mein Gleichgewicht noch um die Richtung. Ich bin meiner Muskeln gewiß. Sie sind fest wie Stahl. Es gibt nur einen Teil meiner Person, vor dem ich auf der Hut bin: meine Augen. Doch so bald sie einmal eine Stütze haben, fürchte ich sie nicht mehr. Nun denn, am Abend meines ersten Auftretens sind meine Blicke — ich weiß nicht, aus welchem Grunde — in Ihre Loge gefallen. Ich habe nichts andres mehr gesehen als Sie. Sie haben, ohne es zu wissen, von meinen Augen Besitz ergriffen . . . . . . Sie sind dieser Punkt, dieser Gegenstand gewesen, von dem ich Ihnen soeben erzählt habe. Am zweiten Tage habe ich Sie auf demselben Platz gesucht, und ohne sich dessen bewußt zu sein, sind Sie seitdem der kostbare, unentbehrliche Bundesgenosse meines Kunststücks . . ."

Am folgenden Tage war der Sonderling, wie üblich, in seiner Loge. Im Saal herrschte Unruhe und verworrenes Geräusch. Plötzlich trat tiefes Schweigen ein, man hätte meinen können, daß nicht ein Atemzug aus der ganzen Menge aufstieg. Der Akrobat hatte sein Rad bestiegen, das zwei Männer hielten, und erwartete das Zeichen zur Abfahrt. Er zeigte frohe Zuversicht, hielt die Hände auf der Lenkstange, den Kopf aufgerichtet und blickte geradeaus.

Dann rief er: „Hop!" und die Männer stießen ihn vorwärts.

Doch in demselben Augenblick erhob sich der Sonderling mit der natürlichsten Miene der Welt, stieß seinen Sitz zurück und setzte sich auf die andere Seite der Loge. Da ereignete sich etwas Furchtbares. Das vorwärts jagende Rad mit dem Akrobaten flog in fürchterlichem Zickzack herum, sprang aus der Bahn heraus und zerschmetterte unter dem Schreckensgeheul der Menge auf dem Fußboden.

Mit langsamer Geberde raffte der Sonderling seinen Ueberzieher auf, glättete seinen Hut mit seinem Aermelaufschlag und schritt hinaus.

Harakiri

Das Harakiri ist eine eigentümliche Art des Selbstmordes. Der Verurteilte — in diesem Falle Herr Alfred Kerr — erhält einen Dolch, um sich
1) selber den Bauch durch einen Querschnitt von links nach rechts zu öffnen, sich dann
2) selber die Kehle zu durchstechen, worauf ihm
3) von einem Danebenstehenden der Kopf mit einem einzigen Schlage vom Rumpf getrennt wird.

1. Der Stilwechsler

Der Tag

„Welch ein Mitleid wird wachgerufen. Was machen Menschen alles, um Geld zu verdienen. Wie verrenken sie ihre Glieder, wie verstellen sie ihre Stimme, wie hopsen sie auf allen Vieren herum gleich einem Dachshund und sprechen: wenn du nur guter Laune bist, mein Käuferchen! Ein Affe will ich sein, einem Mäuslein will ich gleichen, wie ein Kakadu will ich mich benehmen, wenn du nur guter Laune bist."

Macbeth 21. I. 1910

Königsberger Allgemeine Zeitung

„Den Denkerblick gesenkt nach innen,
Sprach unser Freund in tiefem Sinnen:
Ich schreibe auf den verschiedensten Stufen,
Doch immer talentvoll, unberufen.
Ich bin aus der Schar der Lächelnden, Sonnigen,
Betulich und neckisch wie ein Ponychen...
Meine Plauderbriefe sind reich an Charme!
Voll plätschernder Grazie ...! Sonnenwarm!"

Berliner Plauderbrief 19. II. 1911

II.

„Das Stück ist auf den Brettern oft langweilig und höchst unwirksam. Dazwischen Leuchtpunkte; schwer vergeßbare Szenen. Dieser Mensch aus Stratford gibt schon Beispiele von seltner Einprägsamkeit für den einen und den andern seelischen Fall. Er gab sie, damals. Und hinter allem steht, heute noch: die Verderberin. Die Frau. Dies Stück Elend und dieses Stück Seligkeit unsrer Bahn. Ich erkenne bei Shakespeare nicht genug, wie Macbeth hinterdrein auf sie blickt. Man hört von seinem Schmerz über ihren Tod. Dann hat er selber keine Zeit . . . und muß hinab. Hinter allem die Verderberin. Elend und Seligkeit. Schwache Männer werden sie anklagen, begreinen, beschimpfen. Die starken werden von ihr loskommen. Und hernach — aufrecht, gelöst, frei — ihr Andenken vergöttern. Bis ans Ende dieser Tage hinüberwinkend mit unaussprechbarem Dank. Ewig verbunden, für immer entfernt. Macbeth hat hierzu keine Zeit. Er muß gleich verrecken. Der Blödian. Der Fallot. Der Tolpatsch.

„Kein Tag ohne Professorenstreit — und kein Tag ohne Influenza. Jeder Zeitgenosse, Mitbürger, Steuerzahler redet ein bischen durch die Nase, zückt sein Schnupftuch mit peinlicher Häufigkeit und ist von einem schweren Müdesein befallen.

Die Damenschaft ist besser dran — die weiß schlauere Mittel; eine hat mir anvertraut, daß sie vor dem Beginn ihrer Nachtruhe ihre kleine Stumpfnase von oben bis unten massiert, nachdem sie die Finger in eine heilkräftige Salbe getaucht. Sie ist fest überzeugt und will es erprobt haben, daß diese edle Salbe von außen nach innen eindringt und die Heilung mit rasender Geschwindigkeit bewirkt. Der Erfolg sei großartig. Ein wie niederträchtiger Mensch müßte man sein, wenn man ein so gutes Mittel den Lesern verschwiege. Die Salbe kann von Vaseline und Lanolin bis hinauf zu Eubomenth und wie die Sachen heißen ganz nach Belieben gewählt werden. Nur fest und sach-

III.

Macbeth ist (im Grunde) wie der Schlesier sagt, ein ‚gutter Kerl, aber ein tummes Luder‘. Süchtig; abergläubisch; beschränkt; ein Siemanndl. Nicht sehr intelligent auf kindische Macht gerichtet. Und so erfolglos! (Schrecklich.) Damals erwärmten sich die Leute wenigstens für die historischen Anspielungen (und glaubten an Gespenster). Für uns ist blos der Genuß historisch ... Ich empfinde — bei nie vergänglicher Bewunderung für diesen dunklen William — doch den Stumpfsinn einer ... einer Kriminaljambik mit Geniestrecken. Das Ganze bleibt (wie sagt man?) ein Symbol. Aber ja. Aber gewiß. Damit kann man alles einrenken. Es hilft mir doch über den Mißstand nicht, daß etwas gespielt wird, was mich für des Abends längsten Teil wenig angeht ...

— — — — — — — — — —

Hamlet 30. X. 1909

— — — — — — — — — —

III.

„Das Werk scheint mir nicht verwickelt. Es ist: das Stück von des Lebens Ungerechtigkeit. Von dem Schmerz eines Menschen, der edel ist — und das Treiben rings ansieht. ... Genauer. Das Stück von den Zauderungen eines verfeinerten Menschen: aus Ursachen der Sittlichkeit. Zweitens das Stück von den Zauderungen eines verfeinerten Menschen: aus Ursachen der Skepsis, der Unsicherheit. Drittens vielleicht auch das Stück von den Zauderungen eines verfeinerten Menschen: aus ... physiologischen Ursachen. (Tatkraft wird geschwächt, je entwickelter der Geist. Siehe Heldentum.)

Hamlet ist einfach. Es beweist seines Dichters Größe, daß er immerhin heut erst einfach ist.

IV.

Aber seien wir ehrlich: dies Werk hat uns, dies alles vorausgeschickt, heute nichts mitzuteilen.

kundig von der Stirn bis zum Nasenloch massieren — und auch quer vom Nasenrücken nach den Bäckchen zu. Vierzehntausend Bewohner sollen gegenwärtig die Influenza haben, es wäre doch schön, wenn ihre Heftigkeit wenigstens in der Nasengegend kraft des hier beschriebenen Verfahrens gemildert werden könnte, und die uneigennützige Urheberin der Heilung wäre glücklich .... Vor dem Professorenstreit wie vor dem Schnupfen gehn uns die Augen über. Wir haben von beiden jetzt genug. Jeden Tag eine neue Auflage dieser Zwistigkeiten zu erleben und noch kein Ende abzusehen, das geht über die Kraft. Vor etlicher Zeit schien alles glücklich eingesargt und begraben — aber in dem Sarge lag ein Scheintoter, der sich wieder erhebt, anfängt herumzulaufen, herumzurasen, die Mitwelt zu beschäf-

— — — — — — — — —

5. III. 1911

Nur der kleinste Teil eines Hundertmarkscheins braucht verwendet zu werden, damit einer von Berlin jetzt nach Dresden fahren kann und zugleich das Erleben einer Rosenkavalier-Aufführung verbürgt und im Preise eingeschlossen genießt. Wer von Berlin, nachdem er in einen Opern-Sonderzug geklettert ist, an die Elbe fährt und einen vordern Parkettplatz der Hofoper in Besitz nimmt, zahlt für dies alles zusammen bloß sechzehn Mark und eine halbe. Wer aber ohne musikalische Begierden auf natürlichem Wege diese Reise macht, hat siebzehn Mark zu zahlen, also fünfzig Pfennige mehr, und sieht keine Oper, noch hört er Straußsche Musik. Die private Tüchtigkeit irgend eines Verlegers ist auf diese fast yankee-helle Idee verfallen. Freilich sind die Strapazen offenbar groß. Die Leute fahren am Nachmittag hier weg, haben allenfalls Zeit, sich die Hände zu waschen, einen Schluck Elb-Atmosphäre einzusaugen, rennen dann ins Hoftheater, machen die

Nicht nur weil Hamlet infolge von Rapierverwechslung stirbt, die Königin infolge von Gläserverwechslung stirbt. ... Hamlets Monologe nähern sich, heute, dem Selbstverständlichen ... sie stellen die Fragen nicht, die uns angehn. Ernste Köpfe haben zu erkennen, daß es albern wäre, sich in den Umschwüngen dieser Gegenwart, dieser stärksten bekannten Menschheitsepoche, zurückzuschrauben . . . Wer die heutige Welt erfaßt, ist nicht größer als Shakespeare: doch er ist weiter. (Noch der dümmste der Australneger ist weiter als der genialste der Schimpansen.)

Man müßte, so man bloßes Gerede nicht machen will, von heutigen Hamletmonologen einen Begriff schaffen. Ich will es tun ... Man fordert gewiß nicht, daß Hamlet etwa mit der Vorsehung Aussprachen liefere wie die folgende, die ich gleich dichten werde:

O, warum gabst du uns den inneren Fortsatz?
Kaninchen haben ihn, und denen nützt er.
Uns Menschen ist er zwecklos, ist er schädlich.
Mit Kosten operiert man uns am Blinddarm.
Und hieran sterben acht bis zehn Prozent ...

Das bitte nicht ... Doch exakter dürften Hamlets Fragen sein ...

Hamlet würde, vertraut mit dem Prinzip der Arbeitsteilung, heute nicht mehr dem ‚Schöpfer' die Unvollkommenheiten der unfaßbaren Welt in die Schuhe schieben. Vielleicht nur einem Unterbeamten; einer Hilfskraft. Hamlet würde heut sagen:

Wer unser Los bestimmt — ist es der Meister?
Nicht einer seiner vielen Assistenten?
Ein Vivisektor, ein Bazillenzüchter,
Experimentbegierig — Müller Fünf?
Ein Dutzendassistent, höchst nachgeordnet
Der ganz vollkommenen Kraft; der sich erst übt?
Und den wir (kritisch!) doch bewundern müssen ...

So ungefähr. ...

— — — — — — — —"

gebotene Musikdramatik ab, erledigen den Ochs von Lerchenau, die Mitglieder der Familie Faninal, verleiben ihrem beseelten Hirn die Hosenrolle des Helden ein, trinken das schöne Terzett wie einen glänzenden Schnaps in der Bar gewissermaßen stehenden Fußes, haben dann noch allenfalls etwas Zeit, um ein belegtes Brot zu essen, fahren an die Spree zurück und treffen dort in der dritten Morgenstunde mit bereicherten Erfahrungen ein. Sie gelangen, sei es mit einem Nachtomnibus, sei es mit einer verspäteten Elektrobahn, sei es frevelhaftermaßen mit einem Automobil, in ihre Wohnung und setzen das berliner Leben fort (nachdem sie ausgeschlafen), das sie um ein paar Nachmittagsstunden verkürzt haben. Dresden und Berlin sind nicht Hauptstädte zweier getrennter Königreiche, sondern nur so weit entfernt, wie eine Fahrt ins Theater. Nächstens kommt Hamburg dran. Auch dort können die Berliner den Rosenkavalier eher hören, als bei sich — denn man munkelt, daß an der Spree allerhand Einflüsse gegen dieses Werk im Gange sind, weil der erste Aufzug das Zartgefühl verletzt. Die Magdeburger, offenbar eine hartgesottene Sippe, haben es kaltblütig und abgebrüht über sich ergehen lassen, ohne zu protestieren. Wie aber dem auch sei: der Unternehmer, welcher Insassen unsrer Stadt für sechzehn Mark fünfzig hin und zurück und in die Oper bringt, während ein Unmusikalischer siebzehn Mark an die Staatsbahn zu erlegen hat — dieser Kopf hat unsre Entwicklung deutlich um einen Schritt weiter gebracht. Unsre Zukunft liegt, was die Privatvergnügungen angeht, offenbar in den von einem einzelnen Mann bestellten Sonderzügen. So ein Zug kostet ihn, heißt es, fünf- oder sechshundert Mark, und dafür kann er soundsoviel Menschen hineinpfropfen. Die Parkettplätze kriegt er vielleicht auch mit Rabatt — und durch das Zusammen-

— — — — — — — — —

2. Der Urteilswechsler

„. . . Was ist ein Umschwung? . . . Es geschieht ja häufig im Leben, daß wir eine Sache plötzlich mit andern Augen ansehen. Nicht? Zufälle, Schickungen . . .“

Ueber Brahm

1899. „Brahm bleibt der Verantwortliche. Man kann Direktor sein und braucht nicht zu vergessen, daß ein Geschichte existiert . . . Und zugleich empfehl' ich der Huld meiner Leser den Doktor Martin Zickel.

1900. Vielleicht macht Herr Zickel Versuche mit unzureichenden Mitteln. Aber Leute mit den zureichenden Mitteln machen keine Versuche. Sie riskieren anscheinend nichts mehr, als daß sie den Probekandidaten hundertsechsundvierzig Mal spielen.

1901. Hören Sie, sehen Sie, Zickel, wir hoffen auf Sie!

Heute ist Lindau der Fortschreitende, Brahm der Zurückgebliebene.. Der eine blickt auf eine spät erwachende Jugend; der andre auf ein früh erwachtes Alter. Martin Zickel stand neben beiden: wagelustig und ernst, empfänglich so für neue Humore wie für neue Sehnsüchte. An ihn sich zu halten, wird der Nachwuchs am gescheitesten tun.

1902. Brahms Herrschaft geht zu Ende; man beseitigt ihn . . . Die tieferen Gründe ruhen in Brahms durchlöcherter Innerlichkeit. Es wäre unmöglich gewesen, ihn vor die Tür zu setzen, so kurzerhand, so achtungslos: wenn er eine größere moralische Kraft dargestellt hätte . . . Er war in der Macht ein halber Mann, ein ängstlicher Mann, ein kapitulierender Mann . . . Gegen Brahm spricht: sein Lavieren; sein Anbandeln; sein Uebervorsicht . . . Zu Hebbel stand er sich kaum. Mittelmäßigkeiten wie Dreyer hat er gefördert. Er strich die Wandeldekoration für den Borkman und bestellte für Sudermann Ausstattungen. Hier ist er in nuce. Brahm hat überhaupt Sudermanns bessere Stücke verhöhnt, um seine schlechtern aufzuführen. Hauptmann aber hat mehr für Brahm geleistet als Brahm für

Ueber Reinhardt

1903. „. . Der Schauspieler Max Reinhardt hat die Führung übernommen. Alles Gute! Und bleiben Sie jung!

Ich nehme den Hut ab vor diesem [Kleinen] Theater. Es vertritt gegenwärtig in Berlin die Kunst.

Die ‚Früchte der Bildung‘ erlebten eine bewundernswerte Dar-

ihn. Auf einem Blatt steht alles, was er getan; was er nicht getan hat, geht auf keine Kuhhaut zu schreiben.

Es gab . . einen einzigen allumfassenden Besetzungsirrtum . . . Den Prinzivalli ließ man von Herrn Sommerstorff spielen. Eine vollkommenere Ahnungslosigkeit ist nicht möglich . . . Es war nichts.

1903. Das Deutsche Theater gab Monna Vanna bereits fünfzig Mal (in einer Schmierenaufführung).

Brahm: ‚Meine Damen und Herren! **Moneta non Vana — dies** war immer das Programm meines Lebens. Verehrter Dichter: ich habe auf Sie gepfiffen, so lange Sie Ihre tiefen und grundlegenden Werke schufen. Ich meldete mich gleich, als Sie in einem schwächern Augenblick ein Zwitterstück machten, an dem sich verdienen läßt . . .‘

Nur ein Wort über die Darstellung [des ‚Schleiers der Beatrice‘] .. Herr Doktor Brahm, nachdem er so lange gezögert, dieses Werk aufzuführen, führte schließlich ein andres auf . . . Die Triesch war die Einzige, die den Dichter geahnt hat. Wie sie nur zwanzig Worte gesprochen, wußte man den ganzen Unterschied.

1904. Hinter der Dichtung [Der einsame Weg] blieb die Darstellung meistens zurück . . . Es gab furchtbar tonlose Strecken. Darin liegt eine Schuld des Dichters, zugleich eine Unfähigkeit der Regie [Emil Lessings]. Die Regie des Deutschen Theaters besitzt in sehr geringem Maße die Kraft der Gliederung, die Fähigkeit, Akzente zu verteilen; zusammenzudrängen; verschiedene Tempi zu machen; für das Atemholen der Seele zu sorgen.

Brahm gibt dieses naturalistische Elend [von Heijermans], weil es (in großen Exemplaren) in seiner Glanzzeit auf die Leute gewirkt hat. Er springt immer wieder über dieselbe Leine, weil man ihn darum beklatschte, nur nicht mehr so hoch wie einst, und ist erstaunt, wenn das ermüdet.

Brahm steckt voller Rätsel . . . Blos in Sachen Hauptmann war sein stellung . . . Der Eindruck, den ich jetzt beim Schreiben stark empfinde, am Morgen nach der Aufführung, ist das Wundervolle dieser Aufführung. Das Meisterliche, nicht genug zu Rühmende dieser fast genialen Aufführung . . . .: das muß man sehen, um die Tatsache zu begreifen, daß alle andern Bühnen Berlins hier erst zu lernen haben, was Regie ist.

1904. Eine Darstellung, wie ‚Minna von Barnhelm‘ sie gestern unter dem stürmischen Jubel der Hörer erfuhr, wird sie vorher wohl noch nicht erlebt haben. Es war eine entzückende Leistung; ganz erfüllt von Heiterkeit, belebter Wärme, achtzehntem Jahrhundert und Sorma . . . Dreimal selig, wer uns verhilft, das Menschliche eines Großen, befreit von Resten, an unser Menschliches klingen zu lassen. Es kommt nicht darauf an, eine Oberlehrerminna zu spielen; noch daß wir uns einreden, ein Vergnügen zu haben, wo wir keines hatten. In dieser Darstellung aber hatten wir ein außerordentliches. Und es stammte doch von Gotthold Ephraim Lessing. Es wurde schließlich nur herausgeholt, was darinlag. Und darum jubelten die Hörer bald und waren bald ergriffen.

Das Kleine Theater beherrscht jedenfalls beide Stile. Alle Guten rechnen mit dieser Bühne zuvörderst.

Die ganze Vorstellung [von ‚Kabale und Liebe‘]: höchst fesselnd in ihren Einzelheiten, höchst anfechtbar in jeder Einzelheit, höchst unschwäbisch und doch höchst sehenswert in dem Ganzen dieses tragikomischen unvergänglichen deutschen Liebes- und Aufruhrstücks.

Die Darstellung war ihrem Gegenstand [Fräulein Julie] an Wert gewachsen. Die Anfechtung von Einzelheiten rüttelt nicht an dem Dank und der verehrungsvollen Achtung, die man den Reinhardtschen Bühnen für diesen neuen tapfern Schritt entgegenbringt.

Ersetzt hat den Doktor Otto Brahm einer, der etwas wagt, etwas

Vorgehen anormal; denn obschon er ihn bedeutend fand, hat er ihn aufgeführt ... Er, vormals Wegfinder einer neuen Richtung, hat nachmals just die Talmiprodukte dieser Richtung unterstützt ... Sein Theater hat Meisterliches gegeben in einer begrenzten Gattung .. jetzt ist die Gattung überholt, das Unternehmen in die zweite Reihe gedrängt.

1905. Das Lessingtheater hat den Rhythmus [der ‚Elga'] nicht herausgekriegt; den flüchtigen, klingenden, schwebenden Rhythmus in seiner leichten, heißen, entzückenden Kraft. Auch die Abtönung des Sprechens nicht; die Einschnitte nicht gut genug; und die Traumstimmung schon gar nicht. Und was da als ‚Polen' gereicht wurde, war im wesentlichen die Maskengarderobe von Protz in der Friedrichstraße. Der Schluß recht gut, die Möbel vorzüglich. Aber noch der Gesang erschien nicht wie ein chorus mysticus (was er in einem Nachtgesicht sein müßte), sondern wie ein Quartett am Harmonium. Ein Merkmal, ein Symbol für all diese mangelnde Suggestionsfähigkeit und Anpassungskraft war noch die Aussprache der polnischen Namen.

19. IX. 1905. Die Darstellung war .. für Hauptmann fast hoffnungslos. Die Art, wie die Leute im Hannele sprachen, hatte was peinlich Tonloses. Aber im Sinne des Verpuffenden. Nicht die Traum-Tonlosigkeit — die eben fehlte. Ein schwacher Regisseur wird glauben, daß die Traumstimmung hier blos über den Traumszenen zu liegen hat. Aber auch hier fehlte sie. Im übrigen gibt es Zwischenstufen — von denen das Lessingtheater keinen Begriff hat .... Die Engel und die ganze Aufmachung des Märchenhaften waren schrecklich, schrecklich, schrecklich.

* * *

25. XI. 1905. Brahms Schnitzler-Aufführung [Das Zwischenspiel] war nicht eine von seinen allerbesten ... Was tut es? Er bleibt eine nicht zu unterschätzende Macht. Brahm bewirkt die dümmsten Artikel zugunsten sucht, Keimendes fördert ... Am schönsten wirkt die große Fruchtbarkeit einer glücklichen Regie, die in raschem Wechsel Bemerkenswertes, oft Hervorragendes schafft ... und etwas wagt .... Reinhardt verdient ernstlich und von einem geistigen Standpunkt aus Dank: weil er den Kunstidealismus über das Kaufmannstum gesetzt hat.

Gespielt wurde [Die Morgenröte], daß es eine Freude war.

1905. Die Feinheit [im ‚Nachtmahl der Kardinäle' bei Lindau] wäre vielleicht herausgekommen, wenn so etwas Max Reinhardt inszeniert hätte. Ich dachte an den ‚Grafen von Charolais', dieses Juwel der Regiekunst.

Oscar Wilde .. äußert einmal: ‚Es gibt keine Kunst ohne Bewußtheit'. .... Wer es leugnet, hat nie den ‚Sommernachtstraum' gesehen mit dem raffinierten, höchst raffinierten Aufbau eines verträumten Schleierelfenmärchens; der sehe das jetzt bei Reinhardt, wo eben die bewußten Züge inmitten eines zaubervollen Ganzen schlagend herausgearbeitet werden.

19. X. 1905. Durch das Loch in der Mauer war einer gegangen, der draußen Wertvolles, Prachtvolles zu errichten das Zeug hatte ... Warum schenkt man ihm zuletzt so viel Neigung? Darum, weil er ein suchender Draufgänger ist, opferbereit, gläubig, weil er nach dem ‚Besseren', id est: nach dem x, nach dem heute Fälligen strebt. Weil er den Satz eines deutschen Musikers bejaht: ‚Neue, kühne Melodien sollst du erfinden'. Weil er das kann, was Brahm gekonnt hat (Nachtasyl); und weil er das überdies gekonnt hat, was Brahm nicht kann. Weil er frische Werte geschaffen hat; Bewegung und Luft gemacht.

* * *

2. II. 1906.

[Oedipus und die Sphinx]

— — — — — — — — — — —

Längst mit ihm durch Dünn und Dick
Stiefeln seines Ruhmes Barden,
Ihn verhätschelt die Kritik,

Reinhardts noch immer, die längsten, in denen aus Wut gegen den wahrhaft bedeutenden Mann der Ibsen- und Hauptmann-Periode Unglaubliches [von Harden] zusammengeschrieben wird.

* * *

18. III. 1906. Mit Brahms Zusammenspiel kann man die Truppe nicht gut vergleichen ... Ich sehe, daß Brahms große Leistungen durch die Russen nicht nur nicht erschüttert werden, sondern rein unberührt bleiben.

1906. Die Luft macht es, die hier weht .. Alter und neuer Bewunderung wert ist, wie das Seelische so eines Werkes [Hedda Gabler], bei halb anfechtbarer Besetzung, in vielen herausgehobenen Linien, Fäden, Strängen röntgenmäßig als ein seltenes psychisches Netz ins Licht gebracht wird. Wie das Innere, sich verzweigend, vor den Augen wächst. Man fühlt: hier werden die Dinge bloßgelegt, die uns angehen ..... Man fühlt: hier trägt sich die Kunst vom Menschen zu. Und der Mann, der ihre Darstellung so durchgesetzt hat, O. Brahm aus Hamburg; der diese innerlichste Kunst unter allerhand Schwankungen, einsam arbeitend, emporbrachte, der hat den größten und entscheidenden Schritt getan seit Menschenaltern: er hat die deutsche Bühne europäisch gemacht.

1907. Was ich im Lessingtheater sah [Florian Geyer] .. was ich erlebte, war kein Theater mehr. Es war etwas Seltenes. Etwas an innerlicher Darstellungskraft ganz Seltenes. Größte Schauspielkunst. Hier liegt es, was uns bewegt; was uns angeht. Diese kaum beschreiblichen Wirkungen kommen nicht wieder. So bald nicht .... Es wäre recht einfach, von dem Namhaften, von Nummern zu sprechen ... Nein, das Erstaunliche lag darin: wie namenlose Leute, mittlere Leute, schlechte Leute gebändigt wurden, eingeordnet wurden ... und hochgebracht wurden. Es ist die Luft [Emil Lessings], an der sie genesen. Das kommt nicht wieder ..... Es

Neuerdings tuts auch Herr Harden ..
Welchem vieles daran liegt,
Daß der Brahm die Kränke kriegt.

— — — — — — — — — —

* * *

23. II. 1906. Darin erscheint Nemirowitsch-Dantschenko fast wie ein Reinhardt von Moskau ... doch auf eine Art, daß Reinhardt in manchem Punkt von ihm lernen könnte.

1906. Die Schlichtheit des Märchens, das winterlich hinzieht .. diese Schlichtheit war durch Lackierungen, Drückerchen, Grellheiten, Indiskretionen verjagt ... Oberammergau; Meyerbeer ...

Der Leser denke für sich an Shakespeares (gedruckten) ‚Kaufmann von Venedig'; er denke hiernach an jenes gewisse Maß der Verflitterung bei Reinhardt: und stelle nun fest, ob in der Erinnerung das Werk nicht ähnlich verleidet zu werden droht wie ... sagen wir: in prachtvollen Geschäftshäusern Boecklinreproduktionen durch allzu schöne Bijouterierahmen.

Der Stil dieses Hauses besteht noch immer darin, aus einem Nebensatz einen Hauptsatz zu machen.

1907. Ich kann von solcher Schmierendarstellung [der ‚Hedda Gabler'] nicht ernst reden.

Im übrigen scheint mir, daß Trees berliner Gastspiel der Kunst nicht schädlich ist. Denn auf seine Mätzchen fällt niemand bei uns hinein ...... Gefahrvoller sind, ich glaube das fest, geistig höherstehende Leistungen in Berlin, die auf halb so deutlichem Wege statt zur Shakespeare-Erschließung zur Shakespeare-Vermießung steuern.

1908. Daß man von so einer Aufführung [der ‚Räuber'] Wesens macht, ist ein Mißstand. Zwar hat dieser Winter — dessen vergleichslose Höhe Brahms Darstellung von ‚John Gabriel Borkman' bildet — wenig gebracht, das die Entwicklung fördert. Trotzdem ist diese Anspruchslosigkeit des Urteils über-

gibt in diesem Theater nur ein Ganzes; ein Einziges, dunkel Lebendes: ein Beethovenwerk.

1908. Ueber diese Kunst gibt es kein andres Wort als: Vollendung..... Wir sahen [Michael Kramer] Vollendetes; so an ernster Innerlichkeit wie an sinnfälliger Schlagkraft. (Es war ein Vertiefen, Zusammendrängen, Herausheben, Rhythmisieren ... für das ein andres Wort nicht lebt.) Der Eindruck von etwas Technischem schwand vor solcher Beseeltheit..... Dies Haus ist kein Theater: sondern ein Menschenhaus. Es bleibt hier nicht zu urteilen: sondern zu danken. Im Lauf einer längern Existenz erlebt man solche Abende nur ein paar Mal...... (Dieses Theater ist kein Theater.) ..... Herterich und Achterberg haben etwas Natürliches empfangen: die Weihe des Hauses.

1909. Brahm (Otto) . . er, dieser Einzelne, dieser Mann ist . . die Freie Bühne . . Er feiert das Gedenken. . . . Als der deutsche Schöpfer eines europäischen Schauspiels. Als der tiefste Bahnbrecher seit hundert Jahren. Als welcher das Neue dem Publikum wie etwas Feindliches aufgezwungen hat. Als welcher Ballungen des Bedeutenden gab und ein Riesenwerk im Kugelregen. Das einzig Ernste, Kühne, Zähe, Große seit Geschlechtern und Geschlechtern.

1910. Bei etlichen schauspielerischen Patzern war dies [‚Heiraten'] die menschenvollste Shaw-Aufführung von allen. Besser als die beste: weil Shaw ja nicht blos Rede-, sondern zuletzt Menschenwerke macht. . . . . . Früher im besten Fall der Darstellung: Halbreliefs; hier Leute . . . Sonst Figuren [Sorma, Höflich, Durieux, Wegener, Moissi]: hier auch Geblüte [Sussin, Herterich, Orloff, Marr, Ziener]. Lebensgroß . . . Und dabei jeder Witz gebracht . . . . . Shaw, der Gestalter, kam jetzt zum ersten Mal.

Vorbildlich, was in dieser Darstellung [des ‚Anatol'] alles herausgearbei . . ., nein, herausgehoben worden ist. Wie immer: alles vom trieben . . . . . Das Werk wird bei Reinhardt um die Seligkeiten gebracht. Um die ekstatische Schwermut. Kurz, um das Dichterische: doch glänzend ist das Turnerische hervorgekehrt . . . . . So klar es mir ist, daß Reinhardt als großes Talent und Vereinschef die Ueblichkeit des Theatertüchtigen überhüpft: so klar ist es, daß er den nobelsten Kitsch gibt, den wir seit langem gesehen.

1909. Die Besseren von uns haben von je gefunden . . ., daß Reinhardts Kern darin besteht, aus einem Nebensatz einen Hauptsatz zu machen.

In der Provinz belegen und namenlos, bringt manches Stadttheater etliches Belangreiche dieser Dichtung [Faust] besser . . . bringt manches Stadttheater Innigeres, Höheres als die achtbare Eindrucksschwäche dieses Abends.

‚Der Widerspenstigen Zähmung' in diesem Hause war . . . eine Dreistigkeit ohne Funken. Aber mit Stern — dem Kulissenmaler. Mit Herrn Kommissionsrat Busch. Und mit Erinnerungen an Sonder-Gasthäuser, wo es Gänsebraten mit mit Pflaum'mussauce gibt . . . . . Lieber, Sie . . . sind ein G'schnastalent. Sie spielen Shakespeare als Nestroy, nachdem Sie den Nestroy als Metropoltheater gespielt.

1910. . . . Dennoch sind mir solche Darstellungen [wie ‚Macbeth' im Berliner Theater] wertvoller (weil sie vom Hauptpunkt und seelischer Tiefe nicht so stark ablenken; weil sie nicht so splitterig-flitterig sind) als Reinhardts berliner Antishakespeare-Darstellung: die einem Dämon mit Kinkerlitzchen beizukommen sucht.

Ich habe nichts gegen Reinhardts dornenfreies Menschentum: wenn ich auch oft Lärm verknüpft mit einer (im tiefsten Inneren) künstlerischen Mittelmäßigkeit empfinden muß.

Die Regie [des ‚Othello'] war schwach in der Gliederung wie so oft bei Reinhardt; kein Bau; man-

Grunde. Wie blos hier. Alles Gerüst und alle Linien, mit allem schimmernd verdämmernden Fleisch. . . . . . Ohne Mumpitz. Ohne Ablenken. Ohne farbige Verkafferung. Ohne Mehlspeis à la Rizinus."

gelnde Fähigkeit zum Steigern, zum Bewältigen. . . . . . Diese Kühlheit, schließlich Langweiligkeit, könnte sich durch einen stärkern Gliederer, Aufbauer, Hinordner, als Reinhardt es hier ist, wegbringen lassen."

* * *

3. Der Moralwechsler (mit Varianten)

Der Tag, 10. I. 1908

„Wer soviel wie du auf dem Kerbholz hat
Taugt nicht zum Pädagogen."

„Er nimmt Material von Frauen, um es gegen Männer zu verwerten. . . . Was er am Vorgehen eines andern wider Eulenburg und Moltke als schofel hinstellte, hat er wider Jagow getan. Dies der blankste Tatbestand.

Es ist ein Viertel drollig, drei Viertel peinlich. Wenn ein andrer den Jagow aus denselben Gründen angegriffen hätte: dann würde er sofort von der Bedeutungslosigkeit des guten Traugott gesprochen haben; Gott, nein! der komisch überschätzte Stadtwächter! der harmlose Polizeimeister!

Jetzt aber ist es anders . . . Der Umschwung seines Urteils über diese Art publizistischen Kampfes fiel zusammen mit dem Augenblick, wo einer Zeitschrift durch die Preisgabe eines Privatbriefes aufzuhelfen war. (. . . Nuanceles Witzelach Anreißer!) . . . Zufälle, Schickungen. Es geschieht ja häufig im Leben, daß wir eine Sache plötzlich mit andern Augen ansehen. Nicht? Was ist da ein Umschwung?

Der Kern des Hanswurstspiels ergibt sich aus der Antwort auf die Frage: Was würde gebessert sein, wenn Jagow ‚entfernt' wäre? Nichts. Nicht für zwei Pfennige. Ecco.

Immerhin hat es etwas Beruhigendes, daß ein Teil öffentlicher Wertungen diesen Händen anvertraut ist. . . . . Er nimmt Material von Frauen, um es gegen Männer zu verwerten. Es schlägt seinem eigenen Komment ein bischen ins Gesicht . . . aber es kann eine Halbmonatsschrift auf die Beine bringen. Ohne den Briefschreiber Jagow verkauft unser . . . unser ‚sezessionistischer Blumenthal' kein Heft. In summa . . . . . .

In summa: ein Moralist, der im Auge nicht einen Balken hat, sondern Holzplätze. Darin liegt das Unechte dieser ganzen Existenz. Das Zwitterige . . Bursche, dein Fuchsgeist, deine kleinen Spiele des Scheidens, deine Späße der Logik, deine Fechtmittel der Darlegung: es hilft darüber nicht hinweg, daß du es jahrelang verwerflich genannt hast, das Geschlechtsleben politischer Gegner in die Debatte zu ziehen, aber vergeßlich genug warst, es bei der ersten Gelegenheit selber zu tun . . . Und daß du armselig werden mußtest — nicht nur, weil das Gericht der Geistigen und Guten dich verurteilt hat, sondern vor allem, weil eine Rolle nie länger als ein paar Stunden zu tragieren ist."

Rundschau

Alfred Abel

Nach ihrem psychologischen Verhältnis zu den Erlebnissen kann man zwei Klassen von Menschen unterscheiden: diejenigen, die sich immer nach einem Erlebnis, und diejenigen, die sich immer vor einem Erlebnis befinden. Die Menschen, die stets am Ende, und die Menschen, die stets am Anfang stehen. Die Erinnerungsbefangenen, die Niedergezogenen, die Unfreien finden einen fast typischen Darsteller in Alfred Abel infolge einer selten günstigen körperlich-mimischen Disposition. Seine schmale Gestalt ist gereckt, sehnig, aber sie hat nicht die energische Straffheit, die den ähnlich gebauten Körper von Josef Kainz zum Ausdruckswerkzeug jeglicher Art von Ueberlegenheit machte. Abels Körper ist unbeherrschter, scheinbar von keinem Willen diszipliniert. Er läßt sich gehen. Und seine Bewegungen sind gleichzeitig gespannt und schlaff, gehalten und salopp. Aehnlich ist es mit Abels Gesicht. Auch dieses frappiert auf den ersten, flüchtigen Blick durch seine Aehnlichkeit mit Kainz: dieselben hagern Züge und strengen Linien. Aber schon in der nächsten Minute glauben wir dieser Beobachtung nicht mehr. Abels Züge erscheinen uns nun gänzlich spannungslos. Sie sind widerstandsunfähig, sind greisenhaft müde, nicht knabenhaft wach. Und in diesem Kopfe leuchten keine siegenden, triumphierenden, sondern matte, melancholische Augen, die höchstens in resignierter Verschmitztheit auffunkeln können. Der Eindruck, den uns Abels Körperlichkeit vermittelt, wird in seinem Organ gewissermaßen zusammengefaßt. Es ist hart und doch weich, trocken und doch singend. Es schwingt, bebt, vibriert, um dann wieder stumpf, klanglos in sich zurückzusinken. Das Eigentümlichste aber ist seine Farbe. Wenn man Moissis Stimme mit dem Ton eines Cellos verglichen hat, so kann man Abels Organ mit dem einer Bratsche vergleichen. Es ist ein Uebergangsorgan. Es zittert in klagenden Mitteltönen, die nicht zu den jubelnden Höhen der Geige hinauf-, aber auch nicht zu den schmerzlichen Tiefen des Cello hinunterkönnen. Durch dieses Organ vor allem ist Abel zum Darsteller jener melancholischen, unterliegenden Mannheit prädestiniert, die immer nur das, was hinter ihr, nie aber das, was vor ihr liegt, sieht. Gedämpfte, schwermütige Menschen, Menschen mit gebrochenem Willen, Menschen mit Vergangenheit und ohne Zukunft werden in den Bewegungen dieses Körpers, in den Schattierungen dieser Stimme wunderbar lebendig. Abel zeichnet Energielose, Getriebene, Halbe, Verzweifelnde wie Andrejews Studenten Nikolai Gluchowzew, und seine Augen sind glanzlos, seine Haltung ist gebückt, sein Gang schleppend, seine Sprache müde, jedes Aufschwungs unfähig. Er zeichnet Untergehende, Krankheitgeweihte, Todesnahe wie den Fritz in Feketes ‚Verhüllter‘, und

seine Gebärden sind weit ausholend, tastend, Halt suchend, seine Schritte taumelnd, seine Worte verschleiert. Immer aber kehrt eine Geste wieder, die fast in jeder Situation etwas anderes bedeuten kann und doch stets im Dienst dieser resignierenden Menschlichkeit steht: das langsamere oder schnellere Seitwärtsheben der Arme bis zur Schulterhöhe, ihr schlafferes oder heftigeres Niederschlagen an die Schenkel. Eine Gebärde der Ohnmacht, der Verzweiflung, des Nichtwissens, des Aufgebens, der Gleichgültigkeit, des Gehenlassens. Auch Gestalten, die sich nicht allein aus müder Resignation entwickeln lassen, wie der Joachim von Brandt, werden von Abel absichtslos darauf zurückgeführt. Sein Spiel wirkt dann leicht blaß, dünn und saftlos. Aber sein schmächtiger Körper bringt vitale Energieen nicht auf. Sein nur in Moll klingendes Organ gibt keine Dur-Tonart her.

Für eine andere Rollengruppe jedoch liefert Abels Natur das Material: für überlegene, durchschauende Kerle und für komisch vertrocknete Trottel. Nur hat jene Ueberlegenheit nichts Freies, Leuchtendes, Blitzendes: sie ist höchstens ein spitzbübisches, verschmitztes Triumphieren, das sich nicht ohne fahrige Gleichgültigkeit gibt. Die melancholische Trauer seiner tragischen Rollen ist hier zu lässiger Blasiertheit geworden. Darum bringt Abel selbst in schlaue Lebenssieger etwas Gedämpftes hinein. Dies kann eine Gestalt von Grund aus zerstören, wie Wedekinds Schwigerling, kann sie abschwächen, wie Shaws Cusins, kann aber auch die Charakteristik verstärken, wie bei Goethes Carlos. Und für alberne Käuze wiederum braucht Abel nichts anderes zu tun, als die Gesten seiner tragischen Menschengestaltung auf diese komischen Gesellen zu übertragen. Als Halbes amerikasehnsüchtiger Schneidermeister Polzin stapfte er, wie in den Schlußszenen von Feketes ‚Verhüllter', mit taumelnden, hilflosen Schritten über die Bühne, die hier aber, weil einem dürren Greise eigen, von drolligster Komik waren. Und in der ersten Rolle, in der ich Abel sah, als Macchiavelli-Egers verdorrter, zeugungsunfähiger Kaufmann Pandolfo torkelte er mit über sich selbst stolpernden Beinen herum, krähte er mit eingerosteter Greisenstimme einher und wirkte so schließlich nur mit Mitteln, die ihm unter andern Umständen auch zur Vertiefung tragischer Wirkung hätten dienen können. Abels komische Rollen werden von ihm nicht als an sich lächerliche Figuren angelegt, sondern sie wirken erst komisch durch das, was sie wollen, durch das, was sie in Gegensatz zu ihrer Natur bringt, komisch durch die Situationen, in die sie hineingeraten. Denn das kennzeichnet alle Leistungen Abels: ihre Absichtslosigkeit, ihre Bescheidenheit. Kein Mittel wirkt als Mittel, sondern ohne Umweg als seelischer Ausdruck. Darum versagt er, wo eine Rolle einzig auf Virtuosentum gestellt ist, wie Molnars Leibgardist. Abel bleibt seiner Natur treu und zwingt sich keine Wirkung ab, die er vermöge seiner organischen Beschaffenheit nur durch krampfhafte Mache hervorbringen könnte.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Annahmen

Fritz von Briesen: Die von Wildtberg, Vieraktige Moderne Tragödie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Hermann Horn: Das Glück, Drama. Stuttgart, Schauspielhaus.

Adolf Paul: Die Sprache der Vögel, Dreiaktige Komödie. München, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

24. 3. Wolfgang Greiser: Rosen des Südens, Einaktige Dramatische Ballade. Elbing, Stadttheater.

25. 3. Hermann Stein: Existenzen, Fünfakitges Großstadtbild. Hamburg, Schillertheater.

30. 3. Carl M. Jacoby: Eine Ehe, Dreiaktiges Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

31. 3. Paul Ernst: Ninon de l'Enclos, Dreiaktiges Trauerspiel. Dresden, Schauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

André Mouézy-Eon, André Sylvane und Robert Francheville: Napoleon, das Kind meiner Schwester, Dreiaktige Groteske. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Pierre Veber und Henri de Gorsse: Das tolle Mädel, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Renaissance.

Neue Bücher

Dramen

Schalom Asch: Die Familie Großglück, Dreiaktige Komödie. Berlin, S. Fischer. 134 S. M. 2,—.

Georg Kaiser: Die jüdische Witwe, Biblische Komödie. Berlin, S. Fischer. 164 S. M. 2,50.

Bernard Shaw: Mesalliance, Dreiaktige Komödie. Berlin, S. Fischer. 173 S. M. 2,50.

Zeitschriftenschau

Gustav Brecher: Ein Brief über den 'Rosenkavalier'. Merker II, 12.

Hans Franck: Der blaue Vogel. Der neue Weg XL, 12.

W. Fred: Der Rosenkavalier. Velhagen & Klasings Monatshefte XXV, 8.

Rudolf Fürst: Karl Gutzkow. Bühne und Welt XIII, 13.

Heinrich Ilgenstein: Lustbarkeitssteuer. Blaubuch VI, 13.

Eugen Isolani: Goethe als Theatergeschäftsmann. Deutsche Bühne III, 6.

Hans Landsberg: Faust als Bühnenproblem. Der neue Weg XL, 12.

Karl von Levetzow: Hugo von Hofmannsthal. Merker II, 12.

Anton Lindner: Grete Egenolf. Bühne und Welt XIII, 13.

Hans Wantoch: Hofmannsthals Drama. Merker II, 12.

Paul Wilhelm: Karl Schönherr. Bühne und Welt XIII, 13.

Artur Wolff: Friedrich Haase. Deutsche Bühne XIII, 6.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Walther Ottendorff 1911/12.

Baden-Baden (Kurtheater): Käthe Marling.

Bamberg (Stadttheater): Bruno Maußner.

Berlin (Neues Schauspielhaus): Oskar Groteck.

(Residenztheater): Erna Sydow.

(Schillertheater): Artur Pater.

Braunschweig (Sommertheater): Otto Wiegand.

Bremerhaven (Neues Stadttheater): Hermann Kupfer.

Breslau (Vereinigte Theater): Oscar Erasmi 1911/13.

Bromberg (Stadttheater): Carl Ebhardt 1911/13, Frieda Heinrichs, Fritz Rasp 1911/12.

Brünn (Stadttheater): Karl Bara 1911/13

Danzig (Stadttheater): Otto Wiegand.

Detmold (Sommertheater): Paul Liebert.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Hans Brings.

Eisenach (Stadttheater): Alexander Ritter 1911/12.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Carl Moeller 1911/12. Alexander Ritter.

Heidelberg (Stadttheater): Hermann Schröder 1911/13.

Innsbruck (Stadttheater): Ludwig Foehse.

Jena (Stadttheater): Alfred Borchert 1911/12.

Kattowitz (Stadttheater):s Heinz Meyer-Rudorf 1911/12.

Kiel (Vereinigte Theater): Gerda Porten 1911/12.

Regensburg (Stadttheater): Edith Pasel, Erhart Stettner 1911/12.

Nachrichten

Das Stadttheater von Budweis, das wegen finanzieller Misere des Direktors Dorr dieser Tage seine Saison vorzeitig abbrechen mußte, wurde für die nächste Spielzeit an den Direktor der Vereinigten Stadttheater von Glogau und Lissa in Posen, Franz Tichy, vergeben.

Die cölner Stadtverordnetenversammlung hat die Anstellung von Fritz Rémond, dem Direktor des bromberger Stadttheaters, als Nachfolger Max Martersteigs genehmigt.

Zum Direktor des Stadttheaters von Halberstadt wurde Heinrich Vogeler, Regisseur des Stadttheaters von Magdeburg, gewählt.

Der Dramaturg des Stadttheaters von Halle, Otto Liebscher, wurde zum Herbst dieses Jahres als Dramaturg und Regisseur an das Hoftheater von Gera verpflichtet.

Ernst Lert, der künstlerische Leiter des neuen Stadttheaters von Freiburg im Breisgau, geht 1912 als Oberregisseur und Dramaturg der Oper nach Leipzig.

Die Presse

1. Theodor Wolff: Die Königin, Schauspiel in drei Akten. Kammerspiele.

2. Carl M. Jacoby: Eine Ehe, Drama in drei Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Börsencourier

1. Ein Werk, das mit dem Normaldrama nur insoweit verwandt ist, als es ebenfalls auf den Brettern erscheint.

2. Eine ehrliche Arbeit voll Mark und Können, in der nur manchmal die Farben etwas grell gemischt sind und sich gelegentlich ein Fragezeichen auftut.

Morgenpost

1. Man kommt nicht darüber hinweg, daß dieses Schauspiel dramatisch blutleer ist, daß es nichts vom Leben in sich birgt, und daß es keinen Punkt hat, der ans Herz greift oder die Erwartung schürt.

2. Diese Ehetragödie ist durchzuckt von echtem dramatischen Nerv.

Vossische Zeitung

1. Das Ganze, das den Mann von Geist und Geschmack nicht verleugnet, bleibt in der szenischen Vorhalle des Interesses, vor der Schwelle, hinter der das dramatisch Ergreifende liegt.

Lokalanzeiger

1. Das Stück gibt Stimmungen, aber keine Bilder, und die verlangt das Theater.

2. Wir haben es hier mit einem außergewöhnlichen Talent von seltener dramatischer Kraft zu tun.

Berliner Tageblatt

1. Wolff geht mit der ganzen Reserve eines literarisch geschulten Mannes allem, was nur irgendwie nach ‚Theater' aussieht, weit aus dem Wege.

2. In diesem mißlungenen Stück laufen doch einige Menschen umher, die die Farbe der Wirklichkeit tragen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 15
13. April 1911

Chinesische Schauspieler / von Emil Ludwig

In Wahrheit: man ist nicht im Theater, noch minder im Varietee, wo diese wunderbaren Menschen gegenwärtig zwischen einer Zote und einem Matchiche wie Geister oder doch wie Boten mit einem Male dastehen.

Denn dies sind keine Schauspieler, es sind Boten aus Asien, wahrhaft Zeugen. Wären es Schauspieler, man würde fühlen: Hier wird ein chinesisches Märchen gespielt, etwa ‚Turandot oder das Reich der Mitte, Von einem Deutschen'. Hier aber wird nichts gespielt, und vor uns breitet sich, gleich einer Phantasmagorie, ein Ausschnitt aus dem Reiche, das nicht fabelhaft wie Indien, nicht reizevoll wie Japan, sondern schlafend ein Dämon liegt, wie unberührbar.

Wankende Laternen schimmern in allen Brechungen der Farben von der Decke, grünlich wie von Chrysopasen, bläulich wie von Lapislazuli, schrillrot wie Ziegel in der Sonne. Inmitten des halberhellten Raumes sitzt, das Symbol dieser Welt, mit untergeschlagenen Beinen der silberne Gott. Geräuschlos tasten die gelben, langröckigen Chinesen, die Diener nach dem Tamtam, und der zerschellende Klang gemahnt noch einmal an abendländischer Kunst, auf Umwegen: alla turca von Mozart. Dann kommt die Prinzessin.

Da hütet der Drache auf beiden Seiten des unschätzbaren Gewandes den Leib einer Jungfrau, so zart, behend, spielend als unbeweglich, gefährlich, hart. Sie spielt nicht, sie ist nur . . . Chinesin. Sie ersteigt den thronartig erhöhten Sessel und sitzt nun über dem silbernen Gott, unbewegt, eine Götzin. Einmal streckt sie die Hand aus nach dem Pergamente, das ihr der Diener mit vielen Verbeugungen reicht.

Das mag die Werbung zweier Edelleute enthalten, die kommen wollen, sich vor ihr in Kampf und Spiel zu messen. Sie winkt. Sie kommen.

Tier, Fleischer, brutal, quadratisch, untersetzt, zum Springen angefüllt mit Wollust der Eine, hoch und gelenkig, kühn, biegsam und schön der Andre, Bezwinger der Welt durch ein wissendes, dennoch

knabenhaftes Lächeln, wie es den Abendländer zuweilen im Antlitz eines edlen Slaven entzückt.

Nach großen Zeremonien, über denen Sie wie erstorben thront, folgt der Wettkampf. Leuchtende Bänder werfen sie und eilen zu zeigen, wer sie besser, geschmeidiger wirft, wer elastischer küssen, sprungfähiger lieben könne. Später ringen sie und eilen die Prinzessin zu reizen, wer sie rascher, göttlicher oder männlicher niederwerfen wird — später.

Dies ist durchaus ein Zweikampf zwischen Teufel und Gott. Aber beide sind Chinesen: denn auch der Tierische hat zuweilen den hilflosen Blick des Auges, wie er im Reich der Mitte sich aufschlägt, und auch der Holde läßt plötzlich den gelben Haß sprühen — Haß, wie ihn der im Kampf ganz romantische oder ganz nüchterne Europäer nicht faßt.

Sie verschwinden; schon weiß man, wen sie erwählen mag. Es wird ganz dunkel. Fast unsichtbar, bleiben die Diener, die nun vor ihre Herrin das Lichtspiel eines sommerlichen Meeres zaubern: ein riesiges Tuch wird so geworfen und geschlungen (— nach den überaus künstlerischen Angaben der grundgescheiten, energischen Loïe Fuller, die den Chinesen wahrhaft bedeutende Regie führt —), daß es, zwischen unaufhörlich wechselnden Lichtern, dem südlichen Meere gleicht, wenn es jene unfaßbaren Tiere in seltenen Nächten erleuchten.

Nun schienen es wirkliche Zauberer zu sein, dort oben, und was sonst inmitten Europas nur wie ein schönes Farbenspiel wirken würde, hier wirkt es, aus dem Geist der Mitte, magisch und dünkt den Träumenden ein östliches Wunder, während er doch die höchst westlichen elektrischen Anstalten wahrnimmt oder ergänzt, die all dies möglich machen.

Dann, in erneuter Helle, erneuter Kampf. Während der gelbe Haß aus den Stößen und Blicken der Rivalen sticht, sitzt die Prinzessin von China, eine Götzin, unbewegt. Ihren ganzen leidenschaftlichen Anteil: wer, wer nun siegen und sie in Besitz nehmen wird, den Wahnsinn der Angst vor der Entscheidung, die sie in langen Nächten vorgedacht, verschließt sie in sich — so, wie kein Jesuit es je vermochte. Nun, da die deutsche Heldin mit der gewissen Angstgebärde (Beschattung der Augen durch die Hand, Wenden des Kopfes rechts und links) aufspränge, dazwischen fiele und riefe: Haltet — ein! oder: Töt' — erst — sein — Weib! — nun sitzt dieses scheinbar unergründlich kalte Wesen ohne Bewegung.

Als aber der Rivale, überwunden, mit Wut und Zischen fortgestürzt, steigt das nämliche Lächeln in ihr Antlitz, das dem schlanken Sieger berückende Macht verleiht. Sie steht auf, mit leisen Schritten treten ihre ins Winzige verkümmerten Füße auf ihn zu, er kniet und dreht sich langsam oftmals um sich selber, indem er mit jener Opium-Bewegung sich sacht die Hände reibt. Schließlich berührt sie ihn, während beider Lächeln im gleichen Takte mehr und mehr aufblüht, mit

einer plötzlichen, kurzen, über die Maßen sinnlichen Handbewegung. Aber er stürzt nicht, wie der deutsche Held, auf sie zu, reißt sie an sich und heißt den Vorhang über der Gruppe fallen — sondern jetzt, in unnennbar wilder Aufregung der Sinne, da er, Kämpfer und Sieger, von der zartesten Hand mit der keckſten Gebärde angerührt wird: jetzt ergreift er, noch knieend diese Hand, da sie sich eben schenkte, und küßt sie wie ein Page...

Es ist kein Drama, doch wird es nun dramatisch. Man sprach wenig im ersten Akt; im letzten spricht man mehr; uns klingt es wie ein leises Kreischen.

Nun trägt die Prinzessin ein Hausgewand; zwei Kinder führt sie an den Händen; ein paar Jahre sind sie Mann und Frau. Man reicht den Tee. Wir sehen, wie sie ihn trinken: zwischen zwei aufeinandergestülpten Tassen schlürfend.

Da wird der Rivale gemeldet. Er tritt ein, tut freundlich, bleibt mit ihr allein, im Gespräch wird er dunkelroter, will sie ergreifen, reißt sie beim Haar, will an ihr Gewalt oder Mord verüben: sie schreit, der Gatte kommt, reißt ihn fort. Sie kämpfen, doch nun stechen sie wirklich, nun ward aus Spiel und Werbung Krieg und wilder Wille, nun speit der Haß des Ueberwundenen dem Haß des Ueberwinders ins Gesicht.

Nun ist aber auch die Prinzessin ein Weib geworden — und wirft sie sich jetzt zwischen die Männer, gedenkt sie wohl wie schlafwandelnd der Kinder, die dieser Mann in ihr erzeugt. Der Dolch des Rivalen trifft sie selbst — er entweicht, sie sinkt um, der Gatte schüttelt sie, ein einziges Mal!, sieht, wie sich ihre Augen umgedreht.

Aber im selben Augenblick, da er, noch eben ein Glücklicher, den Tod seiner Geliebten wahrnimmt, erdröhnt in seinem Hirn der große Hammer, der den uralten Bräuchen die Stunde schlägt: er reißt die Mütze sich ab, zieht den Zopf nach vorn, wirft ihn über den Kopf und schüttelt ihn über die Tote.

Aus dem Chinesen, aus der Chinesin ist in diesen Momenten wirklich alles Blut gewichen, und weil kein einziges Zeichen anzunehmen nötigt, daß hier große Schauspieler am Werke sind, glaubt man wiederum, daß all dies, magisch vergraben in jenes mittlere Reich, dort mit vollendeterer Mechanik vor sich geht, unindividueller, verallgemeinerter; daß auch die Schauspielerei dort mehr Brauch als Kunst bedeutet.

Wer, verdrossen über die Persönlichkeitshymnen des abendländischen Jahrhunderts, dies einsieht, fühlt sich getroffen, wie von jenen Farbenwundern, die ihn bezaubert, jener Unbewegtheit, die ihn mit Neid erfüllte, jenem Lächeln zwischen Haß und Liebe, Sinnen und Verehrung, das ihn hingerissen.

Niedergang?

Karl Strecker behauptet ihn in einer Flugschrift, der man ihre Herkunft aus einer Folge von Zeitungsaufsätzen teils zu ihrem Nutzen, teils zu ihrem Schaden anmerkt. Von der besondern Art ihrer Entstehung hat sie ihren erfreulich kämpferischen Ton, hat sie aber auch ihren unsorgfältigen Stil und ihre unzulängliche Komposition. Die sechsundfünfzig Seiten, die die Berechtigung des Titels zu erweisen suchen, würden eine weit stärkere Wirkung üben, wenn der Herausgeber der Broschüre die Artikel des Journalisten über- und umgearbeitet hätte. Freilich hätten schon in der ‚Täglichen Rundschau' Nebensächlichkeiten nicht mühsam verallgemeinert und die Akzente nicht unrichtig verteilt werden dürfen. Streckers Ein- und Ausgang segnet Lessing. Wunderschön. Aber es ist ein schlechter Feuilletonismus, den Lessing verurteilt hätte, auch nur als winziges Symptom für den ‚Niedergang Berlins als Theaterstadt' die schaudervolle Tatsache anzuführen, daß am Vorabend von Lessings Geburtstag auf drei berliner Bühnen entweder pariserischen oder gar keines Charakters Boulevardschwänke gespielt wurden, und demgegenüber die Hoffnung auf die Wiedergeburt Berlins als Theaterstadt aus der weihevollen Tatsache zu schöpfen, daß an jenem Vorabend im Schillertheater ‚Nathan der Weise' gespielt wurde. Es kommt noch schlimmer: Auf der zweiten Seite taucht Schönherr mit seinem Bumbumtragöderl auf, um nicht wieder zu verschwinden. Alles sei faul in einer Stadt, die sich und der man dieses Meisterwerk erst am Schluß der Saison gönne. Brahm habe Schönherrs Hungertod auf dem Gewissen, da nur ein berliner Erfolg wirklich zähle. „Der Unterschied zwischen ‚Glaube und Heimat' und den ‚Ratten' ist so groß ihrem Werte nach, wie die Wortebedeutung ihrer Titel." Ich weiß nicht, wie groß die Redlichkeit einer Gesinnung ihrem Werte nach sein müßte, um das Deutsch dieses Satzes verzeihlich zu machen. Wie urteilslos und weltfremd erscheint hier Strecker obendrein! Die ‚Ratten' sind eine Mißgeburt, an sämtlichen Gliedmaßen verkrüppelt, lebensunfähig, die Frucht einer durchaus sterilen Periode ihres Erzeugers. Aber sie werden ein Stück atmender Natur und das reiche menschliche Dasein selber neben Schönherrs kaltem, glattem, wasserhaltigem Gips. Es war das Glück, und keineswegs das Unglück, dieses Autors, daß er den Weg nach Berlin durch alle Provinzstädte nehmen mußte; denn es ist sehr fraglich, ob er von Berlin als Ausgangspunkt in alle Provinzstädte gedrungen wäre. Was Strecker aus dem Schicksal von ‚Glaube und Heimat', einem

unverdient guten Schicksal, für den Niedergang Berlins folgert, ist demnach vollständig hinfällig. Der Raum wäre besser zu verwenden gewesen. Ich vermisse etwa ein, wie Strecker sagen würde, kräftig Wörtlein über die Stargagen, über die Unähnlichkeit von Premieren- und Alltagsbesetzung, über den Verfall des Brahmschen Ensembles und zahlreiche Momente mehr, die tatsächlich Zeichen eines Niedergangs sind. Den wollte Strecker doch dartun? Nun, dann hätte er zeigen müssen, wie herrlich weit Berlin es bereits gebracht hatte, und daß und wodurch es heruntergekommen ist. Er macht es grundfalsch. Vor zehn Jahren erschien eine Broschüre, deren Titelblatt Hauptmann grimmig bekämpfte, und deren Inhalt ihn schwärmerisch als den reinsten Dichter der Gegenwart pries. Daran erinnert Strecker.

Ein typisches Beispiel für den Niedergang liefert ihm das Berliner Theater. Er weiß heute noch, daß die Herren Meinhard und Bernauer im Herbst 1908 die schönsten künstlerischen Taten versprochen haben, und steht um so fassungsloser vor dem Faktum, daß sie in jedem ihrer drei Spieljahre ein literarisch minderwertiges Stück an die zweihundert Mal gespielt haben. Niedergang? Zwanzig Jahre früher verspricht Oscar Blumenthal, seinen Berlinern Lessings Kunstgesetze ins Gedächtnis zu ätzen, und ein halbes Jahr später singt Julius Stettenheim von ihm: Gar traurig hat er dagesessen, Da hat ihn schnell Ein nackt Modell Gerettet — hat er das vergessen? Es ist wieder einmal alles schon dagewesen; und trotz Streckers Hymnen auf den Dichter Schönherr bin ich doch überzeugt, daß er die ‚Bummelstudenten' für eine sauberere und bekömmlichere Sache hält als den ‚Fall Clémenceau', aber auch als ‚Kean' und den ‚Hüttenbesitzer', die früher im Berliner Theater abwechselnd gegeben wurden. Dazu vergegenwärtige unser Jeremias sich, daß man im Lessingtheater heute statt jenes ‚Falles Clémenceau', statt der ‚Heimat', statt des ‚Weißen Rößls' tagtäglich „das echteste und tiefmenschlichste Drama sieht, das seit Jahren ein deutscher Dichter geschrieben hat" — und gerade er müßte eigentlich aufhören, zu klagen und anzuklagen. Ich bin ganz seiner Meinung, daß man in der neuen Nummer einer guten Wochenschrift für dreißig bis fünfzig Pfennige oft mehr Unterhaltung, mehr Anregung und mehr Witz findet als für sechs Mark im Theater; aber wenn ich ihm dafür dankte, daß er das Publikum von der Schaubühne auf die ‚Schaubühne' abzulenken trachtet, dann wäre ich, weil ja die ‚Schaubühne' ohne die Schaubühne doch nicht leben könnte, ebenso kurzdenklich wie er. Dabei kommt jetzt erst der Haupttrumpf, den er gegen sich selber ausspielt.

Wir sind endlich bei Reinhardt angelangt, und Strecker — der auf die Fünfzig geht und sich begeistert wie ein Jüngling, und den ich deshalb, trotz alledem und alledem, von jeher hochgeschätzt habe — Strecker schreibt endlich acht Seiten, die den Titel seiner Broschüre vollends sinnlos machen, ihr selber aber die Existenzberechtigung geben. Er preist Reinhardts schöpferischen Geist und sein Künstlervermögen, seine beispiellose Rührigkeit, Vielseitigkeit und Arbeitskraft. Er weiß, daß diese und jene Einwände begründet sind; nur weiß er auch, daß es allem Augenmaß und jeder Perspektive Hohn spräche, wenn man sie für gleichwertig achten und in einem Atem nennen wollte mit Reinhardts Verdiensten. Diese Verdienste zählt Strecker mit einem ehrerbietigen Enthusiasmus auf, der um seiner Seltenheit willen unendlich wohltut. Denn er hat ja leider alle Ursache, gleich darauf zu fragen: „Und dafür Spott und Hohn? Für so ehrliche künstlerische Arbeit muß dieser Mann es sich gefallen lassen, daß er von vielen berliner Zeitungen mit Schimpfworten überschüttet wird? Daß hohle Absprecherei seine Leistungen verdreht, sein Wollen karikiert?" Das ist um kein Haar übertrieben. Strecker selbst war von Anfang an eine rühmliche Ausnahme, und das soll ihm nicht vergessen werden. Aber er irrt schon wieder, wenn er in der „systematischen Ablehnung Reinhardts" den letzten und schlagendsten Beweis für den Niedergang Berlins als Theaterstadt erblickt. Berlin hat Reinhardt niemals und schon gar nicht systematisch abgelehnt. Berlin erhält ihn ja seit neun Jahren und hat ihn immer größer gemacht. Berliner Maecene haben ihm solange geholfen, bis den berliner Bürgern aufgedämmert ist, daß „ein wirklich großer, neue Werte und neues Leben schaffender Theaterdirektor so rar ist, wie ein wirklich großer Feldherr oder Dichter". Der Autor dieses Satzes verwechselt also Berlin mit der berliner Presse. Es ist doch wohl nicht dasselbe. Gerade in diesem Winter war ersichtlich, daß Berlin gewillt ist, über verkalkte Stumpfbolde und hämisch witzelnde Laffen der Kritik zur Tagesordnung überzugehen. Wem dieser Prozeß nicht schnell genug fortschreitet, der beschwere sich bei den Zeitungsverlegern ‚über die Verrottung in der berliner Theaterkritik'. Solch eine Broschüre zu schreiben, wäre ein Verdienst von Strecker, der diesmal einen Schlag ins Wasser getan hat. Denn seitdem Reinhardt wirkt, ist unser Theaterwesen so unvergleichlich lebendiger, farbiger und voller, als es je zuvor gewesen ist, daß man zwar beileibe nicht ermatten darf, Kritik, und die schärfste Kritik, zu üben, aber eine große Ungerechtigkeit begeht, von einem Niedergang Berlins als Theaterstadt zu sprechen.

Medea / von Fritz Wittels

Die Stellung des Weibes in der Ehe ist ein Kulturproblem. Die Stellung des Weibes zu ihren Kindern ist ein von der Natur selbst geregeltes und gewissermaßen unkontrollierbares Verhältnis. Indem vom Weibe verlangt wird, daß es unter so vielen liebenswerten Männern nur einem einzigen Gunst bezeugen solle, wird von der Kultur etwas gefordert, was der Urnatur des Weibes widerspricht. Natur und Kultur decken sich aber völlig, wenn Sittlichkeit gebietet, das Weib möge seine Kinder lieben. Deshalb sind es gerade die Kinder, die einer lockeren Ehe Kitt zu sein pflegen. Auch des Kandaules Ehe wäre vielleicht nicht in Trümmer gegangen, wenn Rhodope Kinder geboren hätte. Insoferne ein Hauptzweck der Ehe die Erzeugung und Erziehung von Kindern ist, kann ‚Gyges und sein Ring' gar nicht als psychologisches Experiment mit den Elementen der Ehe anerkannt werden. Ibsen hat in seiner ‚Nora' das Experiment weit vollständiger angestellt. Es sind Kinder da, und dennoch verläßt Nora den Gatten, der ihrer weiblichen Würde nahegetreten ist. Entsprechend den milderen Zeiten, in die Ibsen sein Stück verlegt, fließt hier kein Blut, allein das tragische Motiv ist dennoch klar zum Ausdruck gekommen. Nora handelt genau so, als ob die Kinder gar nicht da wären. Ibsen will also sagen: das Verlangen des Weibes oder des modernen Weibes nach individueller Wertschätzung und Liebe ist so groß, daß selbst die Mutterliebe, der bekanntlich nichts Individuelles anhaftet, da sie von allgemeiner Art ist, dagegen verschwindet.

Um Nora und um ihres Endes willen ist seit dreißig Jahren ein Meer von Tinte geflossen. Es sei ferne von mir, dieses Meer zu vermehren. Nur auf den Unterschied sei hingewiesen zwischen Rhodope und Nora: um wie viel schwerer die sittliche Triebfeder einer Nora erkennbar ist, die in ihrer Handlungsweise sogar über die Mutterliebe triumphiert. Es ist bekannt, daß der nordische Dichter widerwillig zwar, aber immerhin laudabiliter der allgemeinen Meinung sich unterworfen hat, indem er einem norddeutschen Impresario zuliebe eine Variante des Noraschlusses dichtete. Es ist dem Dichter nicht so sehr ein Vorwurf daraus zu machen, daß er sich zu Nachgiebigkeit bewegen ließ — denn wo ist befohlen, daß Dichter hart und unnachgiebig sein sollen — als vielmehr aus einer Schwäche der Gestaltung, die nicht imstande war, sein Publikum von dem Zwingenden des ursprünglichen Schlusses zu überzeugen. Der Dichter darf auf Verlangen irgend eines Impresarios oder eines Theaterdirektors den Ausdruck seiner Meinung mildern. Aber er darf die Meinung nicht ins Gegenteil verkehren. Am wenigsten dann, wenn er soziale Probleme lösen will. Auch beim Ausdruck von Gefühlen, nämlich beim

lyrischen Dichter darf man Gesinnungstüchtigkeit verlangen. Im ersten Manuskript schrieb Heine:

Doch wenn du sprichst: ich liebe dich,
Dann freu ich mich herzinniglich.

Hernach hat er die letzte Zeile dieses Gedichtes, das so und so ein Kitsch bleibt, durchgestrichen, und nun heißt es: Dann muß ich weinen bitterlich.

Schwache Dichter, unsichere Dichter. Sie müssen auf das Daimonion in ihrem Busen ängstlich lauschen, sonst vernähmen sie die leise Stimme nicht. Wie anders reckt Medea ihre Glieder, die furchtbare Kindesmörderin des Euripides, die etliche vierhundert Jahre vor Jesus Christus zum ersten Mal vor die Athener trat und durch die Gewalt ihrer Persönlichkeit Medea blieb bis auf Grillparzer und darüber hinaus. Nora wird als unwahrscheinlich, sittenlos, vielleicht auch herzlos und unsympathisch bezeichnet. Jedoch „wer wagts, Medeen zu berühren?“ Euripides hat lange vor Ibsen das Problem vom individuellen Recht des Weibes auf die Liebe ihres Gatten im Gegensatz und in Ueberlegenheit über die allgemeine Mutterliebe aufgerollt. Zur dichterischen Lösung des Problems, das ein Urmotiv der Menschheit ist, brauchte es dämonischer Größe. Und wer wollte heute noch wagen, Henrik Ibsen bei aller Ehrfurcht und Anerkennung dämonische Größe zuzuschreiben? Höchstens wer griechische Tragiker nicht kennt oder nicht versteht.

Kinderlosigkeit gilt im Bewußtsein des Volkes für einen Fluch, und die Sehnsucht nach dem Kinde — weiß wie Schnee, rot wie Blut — ist in hundert Märchen und Liedern erklungen. Das Volk und seine Poesie kennt aber auch die Angst vor Kindern, beim Weibe die Angst vor den Wehen der Geburt, vor der Entstellung des jungfräulichen Körpers, beim Manne die Angst vor der Erziehung, ihren Kosten und Enttäuschungen. Es sind ausgesprochen männliche Bedenken, die Euripides den Chor in seiner Medea sprechen läßt. Das weibliche Leid Medeens wird nicht davon berührt:

Wer die Erfahrung
Nie gemacht hat, Kinder nie besessen,
Hat damit das bessre Los gezogen.
Freilich kennt er dann nicht aus Erfahrung
Leid noch Freuden, aber ledig ist er
Vieler Müh und Qual durch den Verzicht.
Wer dagegen liebe Brut im Neste
Hegt, den seh ich Tag für Tag sich plagen.
Sorgen muß er sich um die Erziehung,
Muß ein Erbe jedem Kinde schaffen,
Und es liegt in ungewisser Ferne,
Ob es übel, ob es wohl gerät.
Und zuletzt noch eins, das Allerschlimmste.
Offen sprech ichs aus. Wenn dann die Kinder
Wirklich wohl versorgt und wohl geraten

Und erwachsen sind, — in solchem Glücksfall
Kommt der Tod und raubt der Kinder Leben.
Bleibt noch ein Gewinn, wenn Götterwille
Diesen allerschwersten Schmerz den Eltern
Zu den andern Lasten auferlegt?

Diese schönen Verse, die heutzutage, bei der weit vorgeschrittenen Vermännlichung unsrer Frauen, wohl beiden Geschlechtern gleich tief ins Herz schneiden, drücken ziemlich vollständig alle Sorgen und Kümmernisse aus, die Medeens Fall nicht sind. Medea selbst spricht anders:

Man sagt, die Männer müßten in den Krieg,
Wir säßen in dem sichern Schutz des Hauses.
Die Rechnung trügt. Ich möchte lieber dreimal
Zu Felde ziehn als einmal Mutter werden . . . . .

Und warum? Weil man durch Kindergebären alt und entstellt wird. Weil man die zauberische Macht auf den Mann verliert, die Jungfräulichkeit verleiht. Medea war eine große Zauberin. Aber jetzt ist die jugendliche Kreusa mächtiger. Zwar behauptet Jason:

Nicht aus Verliebtheit
In jenes Mädchen hab ich es getan,
Nicht deiner überdrüssig, wie es deine
Verbittrung darstellt . . . . .

Er will nur um der Kinder Wohl die neue Verbindung eingegangen haben. Medea weiß das besser:

Geh nur, die Sehnsucht nach der neuen Braut
Brennt dich zu heiß, wenn du noch länger säumst.

Und der Chor gibt ihr recht:

Medea, wie rührt mich auch,
Aermste, dein Mutterherz,
Das sich aus Eifersucht
Rächt durch den Kindermord.
Was hast du gelitten!
Die Würde der Frau
Verletzte der Gatte dir.
Die Treue brach er
Und nahm ein andres Weib.

Endlich Jason:

Du wurdest meine Gattin, du gebarst
Die Söhne mir, und nun, aus Eifersucht,
Toll auf den Mann, erschlägst du sie . . .
Kein Weib, nein, ein blutdürstig Tier.

Es wird aus alledem klar genug, daß Medea in Korinth nicht mehr so begehrenswert ist, wie sie in Kolchis war. Von einigen Tragikern wird erklärt, daß Jason in Griechenland erst gewahr wird, wie weit seine Gemahlin hinter Griechinnen zurückstehen muß. In Kolchis war sie die einzige fühlende Brust unter Larven. Aber war sie nicht auch in Kolchis um zehn Jahre jünger, umstrahlt von Heimatsonne und Jungfräulichkeit? Und ist nicht dieser Grund in seiner unmittelbaren und allgemein menschlichen Verständlichkeit der tiefere für die Abkehr des Gecken Jason, der jenen andern, wenn man so sagen darf: anti-

kolchischen Grund nur vorschiebt? Jason liebt seine Kinder mehr als deren Mutter. Ehedem hat er die Mutter geliebt, aber damals war sie noch nicht Mutter. Die Kinder, die sie gebar, werden zum Symbol dessen, was Jason einst an ihr geliebt hat. Die Kinder haben ihr die Jugend, die Schönheit geraubt, und wenn die Kinder nicht wären, wäre Medea noch immer begehrenswert und geliebt wie einst. Man merkt die fehlerhaften Syllogismen der unbewußten Instanz. Das Bewußtsein jammert: Als ich noch keine Kinder hatte, war ich jung und schön und geliebt. Natürlich erwidert das Unbewußte: Du hast keine Kinder. Das Bewußtsein einer Medea macht die Leistungen des Unbewußten durch einen Doppelmord wahr. Dieser scheinbar über Menschenmaß hinausragende Charakter steckt mit seinen Wurzeln dort, wo aller Frauen Wünsche am üppigsten wuchern. Jugend, Schönheit und Liebe. Darum stößt er nicht ab, sondern wird schaudernd begriffen.

Hierher möchte jene schwedische Sage gehören, die Nikolaus Lenau in seinem epischen Gedichte ‚Anna' erzählt. Die wundervolle Jungfrau Anna spiegelt sich in einem See. Der See wird wild und ein Hutzelweib huscht aus den Weiden hervor.

> Alte spricht und weint verstohlen;
> Wie dein Bild im Wind zerfuhr,
> Würden deine Kinder holen
> Deiner Schönheit letzte Spur.
> Denn die Schönheit ihrer Mutter
> Ist der Kinder liebster Fraß,
> Ist der Kinder feinstes Futter;
> Schöne Jungfrau, merk dir das!

Auf Wunsch Jung-Annas bringt dann die Alte sieben noch nicht gezeugte Kinder auf schauerlich phantastische Art ums Leben. Denn sieben Kinder waren Anna vom Schicksal zugedacht. Anna heiratet, bleibt kinderlos und geht tragisch zugrunde.

In der Medea des Euripides ist das Motiv der Mutter, die ihre Kinder haßt, weil die Kinder dem begehrenden Weibe die Liebe des Gatten stehlen, deutlich und grandios gezeichnet. Moderne Bearbeiter der Sage, etwa Grillparzer, haben die Psychologie kompliziert, indem sie die Kinder aktiv vorgeführt haben. Auch die Kinder mögen ihre Mutter nicht leiden. Sie empfinden Furcht und Abscheu vor ihr. Vielleicht haben sie — wie Wilamowitz bei andrer Gelegenheit bemerkt — den Euripides gelesen und wissen, was ihnen bevorsteht. Es ist ersprießlicher für uns alle, wenn wir Medea und Jason handeln sehen und niemand außer ihnen. Denn jedes Weib, das Kinder hat, kann sich des Stückes ihrer Seele bewußt werden, das Medea heißt. Und wenn sie noch keine Kinder hat, dann steht am selben Platz in ihrer Seele jenes Phantom, das Lenau Anna nennt. Und jeder Mann ist ein Jason, beherbergt einen Jason in seinem Innersten.

Im Gegensatz zur grausen Tat Medeens steht die tausendfältige

mütterliche Aufopferung, die jeder von uns daheim erlebt hat oder wenigstens erlebt haben soll und von deren Herrlichkeit zu singen die Dichter niemals müde werden. In einem Gedicht von Richepin: ‚La chanson de la glû‘, verlangt die Geliebte eines jungen Menschen, er solle ihr das Herz seiner Mutter bringen, sie wolle es dem Hunde zu fressen geben. Der junge Mensch reißt seiner Mutter das Herz aus dem Leibe und will es der Geliebten bringen. Unterwegs stolpert er und fällt hin. Da fragt das blutende Mutterherz: T'es-tu fait mal, mon enfant? Dieses krasse Lied im französischen Cabaretgeschmack kann vielleicht als Gegenpol der Medea-Mythe gelten. Aufopferung ist der höchste Ruhmestitel der Mutterliebe. Und man kann nicht einmal sagen, daß aufopfernde Mutterliebe ein Kulturprodukt sei, wie Aufopferung für Gott und Vaterland, da man die Selbstaufopferung sogar bei Muttertieren findet. Im Gegenteil: die individuellen Rechte der Frau sind erst später entstanden und die Aufopferung der Frau ist älter als ihr Schrei nach dem Glück. Aber solche Fragen sind nicht historisch, sondern rein psychologisch-dogmatisch zu lösen. Die Hingabe einer Katzenmutter für ihre Jungen scheint uns ein automatischer, ein instinktiver Akt, begründet in den biologischen Prinzipien dieses Säugetiers. Die Hingabe einer menschlichen Mutter bedeutet mehr oder weniger bewußten Verzicht auf Glücksgüter, die sie als Weib und als Mensch zu fordern berechtigt wäre. Je schwerer der Verzicht, desto strahlender die Reinheit der Mutterliebe. Maria, die Mutter Gottes, virgo immaculata, deren Herz sieben Schwerter durchbohren sollten, ist die Inkarnation der selbstlosen Mutterliebe. Aber nicht die mater dolorosa hat in der Kunst ihre schönste Verklärung gefunden, sondern die zufriedene oder die mater gloriosa, von deren Antlitz göttliche Heiterkeit glänzt. Nimmt man dazu, daß die italienischen Meister der Madonnenbilder in einer Zeit der äußersten Sinnenfreudigkeit lebten, daß ihre Modelle oftmals mit dem Antlitz einer Madonna Eigenschaften der Seele verbanden, die wir ruchlos nennen: so wundere man sich nicht darüber, daß eine Medea nach der furchtbaren Tat ähnliche Züge trug wie nur irgend eine Madonna. Es wäre unrichtig, in Medea eine aufgeregte Medusa mit wirren Schlangenhaaren zu sehen. Sie hat sich ausgelebt, sie ist ruhig. Nur wer mit seinem Gewissen im unklaren ist, wer mit schrecklichen Entschlüssen umgeht und doch nicht weiß, was er soll, der ist unruhig. Raphaels Madonnen hat Gott in die Klarheit geführt. Was uns alle fesselt, das Gemeine, ist zutiefst verdrängt, und die bösen Leidenschaften sind in gute verwandelt. Sie verzichtet auf irdische Liebe, sie kennt den Kelch, der ihr zu leeren bestimmt ist, sie weiß aber auch, daß sie zum Himmel auffahren wird: alles dieses steht auf ihrer Stirne geschrieben. Medea wird von der Brunst — das ist ja wohl der Teufel — bis zu einem grausigen Entschluß gerissen. Aber auch sie ist klar. Der Teufel hat sie in die Klar-

heit geführt: gleichviel. Hoheitsvoll und gottähnlich erscheint sie nach dem Kindermord auf dem Drachenwagen. Sie ist durch ihre Tat wieder zur Zauberin geworden, der ein Mensch wie Jason nicht gewachsen ist. Es ist ein gewaltiger Moment, wenn die Türen aufspringen und Medea mit den Leichen der Kinder, in der Hand den dampfenden Dolch, erscheint. Beinahe zu groß für unsre schwachen Nerven.

> Wozu die Mühe? Suchst du die Erschlagnen
> Und mich, die Täterin, so brauchst du nicht
> Die Pforten aufzusprengen. Sprich nur aus,
> Was du von mir begehrst . . . . .
> Wenns dir beliebt, magst du mich dafür Viper,
> Mich unnatürlich Ungeheuer heißen:
> Ich traf dich in das Herz, wie du's verdientest.

Rache macht groß. Entsagung macht vielleicht noch größer. Aber alle Halbheit macht klein. Die Zivilisation braucht kleine Menschen. Unsre Mütter gleichen der Mutter Gottes wenig und Medeen noch weniger. Man predigt ihnen von Maria. Von Medea wissen sie nichts. Und doch ist der Medea tragisches Motiv für Frauenwürde wichtig. Die Frau soll nicht dulden, daß der Mann die Liebe für seine Kinder ihr selbst abzieht, die sie ihm gebar. Sie soll nicht in selbstloser Mütterlichkeit aufgehen, wie unsre Pfarrer predigen und auf den Geliebten verzichten. Auch sollen die Männer so ungerechte Opfer von ihren Frauen nicht verlangen. Sonst könnte es geschehen — nicht daß unsre Frauen ihre Kinder umbringen, denn Medea ist mit der antiken Welt für immer untergegangen — aber es könnte geschehen, daß unsre Frauen nicht mehr Kinder zur Welt bringen wollen. Ein Zug von Genußsucht geht durch die Welt. In der Tat: die reichen Frauen weigern sich, Kinder zu gebären. Und das ist nicht das Schlimmste.

Das Schlimmste ist versteckter Groll gegen die Kinder. Und er ist nicht selten. Er entlädt sich über die armen Kleinen in der entgegengesetzten Form einer übergroßen Sorgfalt, einer fortgesetzten Verzärtelung, unter der die Kinder physisch wie moralisch ersticken. Die hysterische Verhimmelung der Kinder ist nur ein Symbol für den unerlaubten Gedanken: man tut zu viel für die Kinder und zu wenig für die Erwachsenen. Aber dieser Gedanke ist die Wahrheit und sollte ausgesprochen werden dürfen. Ist das Schicksal der Pastorsgattin mit sieben Kindern gerecht? Warum lacht man über solche verkümmerte Frauen? Weil der tragische Schauder vor einer Medea in den Männern dieser Frauen nicht lebendig ist und auch nicht lebendig gemacht werden kann. Sie würden niemals glauben, daß auch im Unbewußten einer Pastorsgattin eine Medea lauert und bei aller Geknicktheit doch einmal losbrechen kann, um alles zu vernichten. Langsam, gewissermaßen chronisch, geht ja tatsächlich so viel zugrunde, was Lebensfreude wäre. Nur eine glückliche Mutter kann ihre Kinder glücklich machen. Wenn sie unglücklich wird, dann täte sie wirklich

besser, von ihren Kindern zu gehen, wie Nora tut, als das Glück bei ihren Kindern zu suchen, wo sie es entweder nicht oder nur, wenn sie madonnenhafter Entsagung fähig ist, findet.

Madonna und Medea sind die äußersten Grenzen alles dessen, was Mütterlichkeit bedeutet. Diese beiden kann man in ihrer grandiosen Klarheit begreifen. Was dazwischen liegt ist rätselvoll und häufig unbegreiflich. So ist es gut, wenn wenigstens die Grenzen bezeichnet werden können wie zwei Fanale, die ein Stück in den Nebel hineinleuchten.

Aus einer Sammlung von Essays, die unter dem Titel ‚Tragische Motive' bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erscheint.

Burgtheater / von Alfred Polgar

Dorothys Rettung', eine schlecht verdeutschte Komödie in drei Akten von Alfred Sutro. In ihm ist ein echter Burgtheaterdichter zu begrüßen. Ein Knotenschürzer und Knotenlöser. Alles in seiner Komödie geht gut aus, aber wahrlich, nicht viel hätte gefehlt, und es wäre alles schlecht ausgegangen. (Dieses „nicht viel hätte gefehlt" gibt ‚Dorothys Rettung' das Spannende, das Dramatische.) Die Liebe triumphiert, und zum Schluß des Spiels erscheinen alle wichtigeren Charaktere geläutert. Ein alter Herr ist da, knorrig aber gut, gut aber knorrig. Und ein kreuzbraver Prachtkerl von Brückenbauer. (Er macht es doppelt erfreulich, daß die Komödie nicht von Ibsen ist; „Brücken bauen" würde sonst zu viel bedeuten.) Auch Dorothy ist eine tüchtige junge Dame. Anfangs treibt sie zwar, einem ausgeglittenen Bruder zuliebe, zweideutige Verlobungs- und Finanzpolitik, lügt sich krumm; aber an dem eichenen Brückenbauer streckt sie sich wieder gerade. Und die Liebe, die wahre, große Burgtheaterliebe, bewährt sich neuerdings als das einzig echte, ideale Fleckputzmittel. Infolgedessen weinten die Zuhörerinnen, aber nicht allzu schmerzhaft. Sie kamen sozusagen mit einem roten Aug' davon. Bei ihrer hiesigen Premiere hatte die Komödie Glück. Sie war schon in höchster Gefahr, ausgelacht zu werden; da erschien rechtzeitig Frau Lewinsky und sprach ein paar humorvoll gemeinte Dinge. Und nun ergoß sich das ganze angestaute Gelächter über diese paar Sätze; es hatte noch im letzten Moment eine natürliche Abflußrinne gefunden. Von der Schule her ist dieser Vorgang wohl bekannt: wenn man vor heimlichem Gelächter platzen möchte, bis der Professor endlich etwas sagt, das zur Not als ein Scherz gelten kann und das Gelegenheit gibt, sich die quälende Heiterkeit von der Seele zu brüllen. Bis dann der Lehrer, erst ganz rosig vor Freude über seinen Erfolg, den trüben Ursprung des Gelächters erkennt und

mit einem verlegenen, mißtrauischen, blamierten, zornigen Blick gewissermaßen die Erlaubnis zum Lachen widerruft.

Baron Bergers Regie nahm sich des Schauspiels sehr zärtlich an. Für mein Empfinden hat diese (dekorative) Zärtlichkeit etwas Komisches. Der Gegensatz zwischen den sorgfältig individualisierten Räumlichkeiten und den schematischen, strohgestopften Puppen, die darin agieren, ist grotesk. So was kindisch Sinnloses, zusammenhanglos Ueberflüssiges liegt in dieser detailreichen, üppigen Lebendigkeit des Mobiliars und der ganzen Staffage . . . Fräulein Marberg spielte die Dorothy. Mezza voce. Sie war (im Gegensatz zu den Interieurs des Burgtheaters) gescheit und geschmackvoll genug, sich für das alberne Frauenzimmer nicht allzusehr zu exponieren. Sie blieb mit bescheidenstem Kraft- und Gefühls-Aufwand an der Oberfläche ihres Könnens. Ihr beseelter, schöner Blick, die kluge Disposition ihrer Rede, ihr nobles, wie verhaltenes Tremolo der Ergriffenheit: das reichte diesmal aus für den Erfolg. Den alten guten Knorrigen spielte Herr Thimig auf seine alte, gute, knorrige Manier. Paulsen war der Brückenbauer. Er brillierte in wortkarger, geradliniger, herzhafter Tüchtigkeit. Die tapferen, ehrlichen Kerle sind freilich seine Spezialität; aber hier kam wohl noch ein anderes hinzu. Nämlich dies, daß, wie ich innigst hoffe, Herrn Paulsens Intelligenz sich gegen die Rolle gesträubt haben mag. Daraus mußte sich für ihn eine Nötigung ergeben, die Geschichte auf die knappste, simpelste Art zu erledigen. So bekam der Brückenbauer eine Energie und Geschlossenheit, zu der den Schauspieler die leidenschaftlichste innere Anteilnahme an der Figur kaum hätte inspirieren können.

*

‚Figaros Hochzeit', deutsch von Josef Kainz. Mit Kainz wäre es ein hohes Vergnügen gewesen; ohne ihn wurde es ein Abend voll antiquarischer Langeweile. Der arme Kainz hatte sich das Stück (nicht nur die Rolle) auf den Leib übersetzt. Ein charakteristisches Beispiel für viele. Im dritten Akt rühmt der Graf dem Figaro nach: „En disputant, il prend son avantage." Kainz übersetzt, mit einer kleinen Abbiegung des Sinns: „Reden kann er!" Wie mochte er da die jubelnde Zustimmung des Auditoriums vorgeschmeckt haben! Von einer dramaturgischen Bearbeitung merkt man gar nichts. Was ist der Operntext, ganz abgesehen von der verklärenden Mozartschen Musik, für ein Meisterwerk an Leichtigkeit, Anmut, Witz gegenüber diesem Kainzschen ‚Figaro', der mit marternder Pietät die dialogischen Linien des Werkes Zug für Zug nachzeichnet und mit einer begreiflichen Freude an den paar ewig blühenden Stellen der Komödie, den heillosesten Respekt für alles, was tot und modrig an ihr, verbindet. Manchmal erfreut die Uebersetzung durch ihren Schliff, ihre ausgezeichnete Sprechbarkeit; manchmal scheint sie recht sehr daneben zu greifen. Warum wird in

der humoristischen grammatikalischen Auseinandersetzung zwischen Bartolo und Figaro das Wort ‚sowie‘ konsequent ‚ein Adverb‘ genannt? Im Original, wo es sich darum handelt, ob et oder ou, wird selbstverständlich immer von einer conjonction gesprochen.

Das Bergersche Burgtheater bot eine peinigend akademische Aufführung der berühmten Komödie. Eine Aufführung von wahrhaft bleierner Grazie, im behaglichsten Schäferspiel-Tempo. Nicht der leiseste Versuch, von der Hoftheater-Schablone fürs Kostümlustspiel irgendwie abzuweichen, nicht der leiseste Versuch, der besonderen Sache ihren besonderen Stil zu finden. Ein Humor von schwerster germanischer Solidität machte mühevolle Springversuche (man beachte die Komik, mit der der Huissier im Gerichtsakt „Stille!“ ruft) und ein paar Spaßhaftigkeiten voll gravitätischer Würde gemahnten das Publikum an die Verpflichtung, zu lachen. ‚Figaros Hochzeit‘ im Teutoburger Wald. Bestürzung, Verlegenheit, Gier, Eifersucht, Wut, Trotz — wie matt und süßlich kamen all die lustigen und die gefährlichen, die hellen und die grollenden Leidenschaftlichkeiten des Spiels heraus. Herr Korff, der Almaviva, war nobel und glatt. Aber von einer fischartig-kühlen Glätte. Seine Eifersucht, sein Verlangen, sein Zorn und seine Gleichgültigkeit: man unterschied kaum eines vom andern. Frau Witt spielte eine sanftmütig-gekränkte Gräfin, Frau Retty eine Susanne aus Kandiszucker, Fräulein Kutschera einen zierlichen Pagen. Famos die Marcelline der Frau Schmittlein. Sie und Straßni als Schreiber waren die einzigen, die etwas gaben, was über die penible, wohlgeschmückte Mittelmäßigkeit der ganzen Vorstellung hinausging. Figaro: Herr Treßler. Er darf die Figur nicht zu seinen Glanzleistungen zählen. Er hat weder die funkelnde Geistigkeit, noch die Volubilität und federnde Schnellkraft der Zunge, noch den spielerischen Witz, ohne die der Figaro ein geschwätziger Kammerdiener bleibt, der im Verkehr mit der Herrschaft von merkwürdig saloppen Umgangsformen ist. Er hilft sich im Schnellsprechen allzuoft mit langgezogenen Ah!- und Oh!- Interjektionen und liebt es, seine Schlauheit durch Kokettieren der Schlauheit zu verdeutlichen. Durch einen allzu pfiffig gespitzten Mund, durch ein allzu selbstgefälliges Tänzeln und Drehen in der Taille. Er spielt weniger den Schlaumeier Figaro, als den Was-bin-ich-für-ein-Schlaumeier!-Figaro. Seine glücklichsten Augenblicke hat er im Pathos; so gelang ihm die große Rede im fünften Akt sehr gut. Sie war wohldurchdacht und mit dramatischer Lebendigkeit vorgetragen. Der muntere Abgang (mit dem Gitarrespiel) im zweiten Akt brachte Herrn Treßler lebhaften Applaus auf offener Szene. Aber das bewirkte doch wohl zumeist der Gesang und das Gitarrespiel: das Publikum, von dem Staub der Komödie bedrückt, war von Herzen dankbar für das kleine musikalische Labsal. Alles in allem, Beaumarchais, Kainz, Burgtheater: es war ein grenzenloser Triumph für Mozart.

Der auferstandene Verdi / von Hanns Fuchs

(Fortsetzung)

Wir haben so oft über dieses Sichabwenden von Wagner gesprochen, das man, wenn man nur will, jeden Tag beobachten kann. Da hat man mich oft gefragt: „Wie kann es nur möglich sein, daß es gerade Verdi ist, der dich nun so gewinnt. Ja, wenn es noch Mozart wäre!“ Auch darüber ein paar Worte. Die Wagnerianer, die Mozart gering einschätzen, sind päpstlicher als der Papst, denn Wagner selbst ist ein großer Verehrer Mozarts gewesen. Ich habe allerdings den leisen Verdacht, als sei in seiner Verehrung des Figaro-Komponisten ein Hauch von Koketterie, wie ich es auch als Verblüffenwollen empfinde, wenn Richard Strauß, der die ‚Elektra‘ schrieb, mit wahrer Wonne Mozart dirigiert.

Es kommt aber ganz von selbst, daß man im Banne Wagners die himmlischen Schönheiten Mozarts nur durch die Dampfschleier der Nibelungen sieht, und es ist selbstverständlich, daß man auch über Mozart umdenken muß, wenn man sich von Wagner abwendet. Und wenn man sich nach dem langen Weilen in Wagners aufgeregter und aufregender Welt mit Mozart liebend beschäftigt, so ist das wie ein Bad in fließendem Wasser, wie ein beglücktes Schreiten in sonnenhellem Lande.

Aber —: bei Mozart ist Klarheit und Vollkommenheit so groß, daß wir sie doch nicht lange ertragen. Ich finde, Wolfgang Amadeus hält uns ein Spiegelbild jener menschlichen Vollkommenheit vor, die wir vielleicht erreichen können . . . später . . . viel später. Und darum begreife ich es sehr wohl, daß alte Menschen, die vieler Gärten Früchte gekostet haben, weder von Wagner noch von Verdi viel wissen wollen, und daß sie mehr als alle andre Musik die diamanthelle Schönheit Mozarts lieben. Diese Alten haben auch oft den titanisch ringenden, ewig grübelnden Beethoven hinter sich gelassen. Aber Mozarts Melodien, die sie vielleicht als Kinder lernten, haben sie als Glück und Beglückung durchs ganze Leben begleitet.

Wir sind — und dieses ‚Wir‘ umschließt alle, die sich der Lebensfreude hingegeben haben; und was ist höher und besser als die Lebensfreude? — für Wagner nicht mehr jung genug, und für Mozart noch lange, lange viel zu jung. Wir lieben die Erde, das Leben. Und es ist uns gar nicht peinlich, einen Erdenrest zu tragen. Wir sind so froh, Mensch zu sein, daß wir alle einmal den Traum des Uebermenschen träumen. Wir sind voll von Wünschen und Hoffnungen. Voll von Glückssehnsucht und Lebenswillen; wir wollen einfach nicht wunschlos, wahnlos sein, wie Wagners Held Tristan, der aus dem Dunkel kommt und in das Dunkel geht. Das tun wir zwar alle. Aber auf dem Wege

dazwischen wollen wir Licht haben, nicht Dämmerung. Und Licht ist nur da, wo Wollen ist und Wille zum Leben.

*

Ein ungeheures Wollen, ein ungeheures Schaffen und Arbeiten wird Verdi niemand streitig machen. Und welch eine Entwicklung sein Schaffen umschließt, muß jedem aufgehen, der das frühste seiner in Deutschland gespielten Werke, den ‚Rigoletto' (von 1851), mit dem Schlußstein seines Opernschaffens, dem ‚Falstaff' (von 1893) vergleicht. Als er dieses musikalische Lustspiel auf die Szene brachte, war Verdi achtzig Jahre alt. Und dieses Werk ist von einer Feinheit der Arbeit, von einem Reichtum der Erfindung, die nichts von Greisenhaftigkeit verraten. Höchstens mag das ein Zeichen des Alters sein, daß Verdi hier darauf verzichtet hat, die himmelstürmenden Leidenschaften der Liebe noch einmal zu malen, denen er so oft sein Lied geweiht hat. Aber an echter Liebesempfindung ist auch im ‚Falstaff' kein Mangel. Man darf annehmen, daß Verdi wie Goethe zu jenen Glücklichen und Begnadeten gehörte, denen bis ins höchste Alter hinein die Liebesfähigkeit bleibt, die noch als Greise in der Liebe die Sonne ihres Lebens sehen. Und wie dem alten Goethe noch die heißen Leidenschaftsakkorde der Helenatragödie gelangen, so konnte Verdi noch mit vierundsiebzig Jahren seinen ‚Othello' schreiben, der vielleicht sein größtes Meisterwerk ist. Es erscheint mir nicht unwichtig, einmal darauf hinzuweisen, daß Wagner, der gerade wie Verdi 1813 geboren ist, im ‚Parsifal', den er Ende der sechziger Jahre seines Lebens schrieb, zur völligen Abwendung von der Liebe gelangt ist. Ihm war die Liebe immer nur, mit Dehmel zu sprechen, „das Trübe". Verdi aber sah in der Liebe immer nur Sonnenschein und Freude. Bei ihm schafft die Liebe Konflikte, ja andre als Liebeskonflikte gibt es in seinen Werken kaum, aber niemals ist die Liebe selbst bei ihm ein Problem, das seine Helden als Last und Bedrückung empfinden.

Wenn wir übersehen, welche Wichtigkeit jeder Zeile, jedem Briefe von Wagners Hand beigelegt wird, wenn wir die vielen Bücher und Schriften betrachten, die uns Wagners Leben so klar und so lebendig machen, daß wir es fast wie Goethes Leben in allen Einzelheiten und Heimlichkeiten überschauen können, werden wir erst gewahr, wie herzlich wenig wir von Verdis Lebensgang und erst gar von seinem innern Leben wissen. Zwar ist es selbst den Italienern niemals eingefallen, jedes Briefchen von ihm wie ein Heiligtum mit und ohne Kommentar herauszugeben. Aber wir wissen doch, wenn wir bedenken, daß sieben Werke von ihm auf der deutschen Opernbühne lebendig sind, gar zu wenig von ihm. Hier soll trotzdem nichts von seinem äußern Leben erzählt werden: hier genügts, zu sagen, daß er 1813 am zehnten Oktober zu Roncole im alten Herzogtum Parma geboren ist, daß er am siebenundzwanzigsten Januar 1901, von ganz Italien als National-

heros betrauert, zu Mailand gestorben ist, daß er als Sechsundzwanzigjähriger mit einer heute vergessenen Oper ‚Oberto‘ in Mailand debütierte, und daß er 1893 mit dem ‚Falstaff‘ von der Bühne Abschied nahm. Zu seines Freundes Manzoni Gedächtnis schrieb er 1874 ein prachtvolles Requiem, und 1898 schenkte er als seine letzte Gabe der musikalischen Welt ‚Vier religiöse Stücke‘, die nach Karl Storck „eine Stärke der Empfindung, eine Tiefe des Gedankens, eine Kunst der Arbeit und einen Wohllaut der Melodie zeigen, daß man nur staunen und verehren kann.“ Sinfonien und Lieder, im deutschen Sinne dieser Kunstform gebraucht, hat er uns nicht hinterlassen. Seine große Liebe, der sein ganzes Schaffen galt, war eben die Oper. Ungefähr zwanzig Werke von ihm sind über die Opernbühnen Italiens gegangen.

Seine Jugendopern sind auch in Italien verschollen und vergessen, aber es ist bezeichnend, daß sie alle keine Kleinlichkeiten auf die Szene brachten. Es waren immer Vorwürfe von einer gewissen Größe des Stils, die ihn anzogen, und von Anfang an ist sein Blick für das auf der Bühne Wirksame verblüffend. In Deutschland wird es gewiß überraschen, zu hören, daß sich vier seiner Werke an Dramen Schillers anlehnen: mit ‚Louise Millerin‘ und ‚Don Carlos‘ ließe sich sogar vielleicht einmal in Deutschland ein Versuch machen. Caruso, dem ja alle Theater untertänig sind, könnte sich ein Verdienst erwerben, wenn er uns bei seinen Gastspielen einmal den ‚Don Carlos‘ brächte. Zwei andre Opern, ‚Hernani‘ — dieses Werk taucht bei uns sehr selten auf, obwohl viel heißer Atem darin ist und viel Schönheit; nur Angelo Neumann hatte es in den Kreis jener Opern Verdis aufgenommen, die er gleichzeitig mit den sogenannten Meisterspielen bei Kroll in Berlin aufführen ließ — also ‚Hernani‘ und ‚Rigoletto‘ sind zu Texten geschrieben, die aus Hugos Dramen stammen. Die ‚Traviata‘ folgt der ‚Cameliendame‘ des ältern Dumas, ‚Othello‘ und ‚Falstaff‘ schließen sich Shakespeares ‚Othello‘ und seinen ‚Lustigen Weibern von Windsor‘ an. Man sieht: Verdi holt sich seine Stoffe bei den größten Dramatikern. Von seinen auch in Deutschland gespielten Werken sind nur zwei: ‚Maskenball‘ und ‚Aïda‘, gleich als Operntexte geschrieben. Die Texte der beiden Shakespeare-Opern Verdis rühren zudem von Arrigo Boito her, jenem hervorragenden italienischen Komponisten, der als einer der ersten in Italien für Wagner eintrat, und dessen Oper ‚Mefistofele‘ sich in romanischen Ländern großer Beliebtheit erfreut.

Diese Feststellungen können gewiß nicht alle Angriffe widerlegen, die man auf die Texte der Verdischen Opern gemacht hat. Aber sie zeigen vielleicht doch, daß es zuviel ist, wenn man sie alle in Bausch und Bogen abtut. Anderseits ist auch von den getreuesten Anhängern und Bewunderern Verdis niemals der Anspruch gemacht worden, daß man diese Texte als Meisterwerke von hohem dichterischem Wert betrachten soll. Gern sei auch zugegeben, daß viele, viele Wendungen

dieser Texte — und das ist oft gerade an den bedeutsamsten Stellen der Fall — uns als banal, ja als komisch erscheinen. Und daran sind nicht immer nur die allerdings herzlich schlechten Uebersetzungen schuld. Aber Hand aufs Herz: kann man auch überall da, wo Wagner ganz ernst sein will, zum Beispiel bei den wortreichen Anreden Wotans an Brünnhilde im letzten Akte der ‚Walküre‘, ganz ernst bleiben? Gut gebaut und bühnensicher sind alle Texte Verdis. Und überall stellt er vollsaftige Menschen mit Fleisch und Blut auf die Szene, überall schlagen heiße Herzen, überall ist bei ihm Leben. Und selbst seine einzige sentimentale Heldin, Violetta in der ‚Traviata‘, ist nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt.

*

Ich habe kürzlich ein paar Mal gesehen, daß an einem Tag an fünf deutschen Bühnen vier Werke Verdis gespielt wurden. Auch Neueinstudierungen seiner Werke mehren sich. Ja, ganze Verdi-Zyklen gibt es im Lande Wagners: Hamburg hat mit diesem Unternehmen Erfolg gehabt und Leipzig nicht minder. Ueberall, wo die Aufführungen seiner Werke mit Sorgfalt und Fleiß vorbereitet sind, findet Verdi seit einigen Jahren bei der Kritik und beim Publikum mehr und mehr Erfolg und Anerkennung. Man hatte ihn schon einmal zum alten Eisen gelegt, und viele meinten genug getan zu haben, wenn sie freundlich anerkannten, daß er in seinen letzten Werken viel von Wagner gelernt hat. Diesen Richtern macht er nun Kummer, indem er sich als noch lange nicht tot erweist. Ja, man kann ruhig sagen, daß er wieder auferstanden ist und daß er in seinem zweiten Leben für uns alle noch von großer Wichtigkeit wird. Diesen Vorgang können die Theater beschleunigen, wenn sie seine Werke immer besser aufführen. Je besser man ihn aufführt, um so tiefer wird er wirken.

*

Ich weiß nicht, wie oft in Deutschland Verdi gespielt wird, aber ich weiß genau, daß in Konstantinopel kein Abend vergeht, ohne daß Benedotti Bellini seine Arien singt. Wenn ich nach dem Wohllaut dieser Gesänge Verlangen trug, so brauchte ich nur den Weg von Taxim bis an den Hafen daranzusetzen. Und nun erlebte ich jeden Abend dasselbe Wunder: mit einem jeden Bruchstück einer Oper ward mir das ganze Werk lebendig. Ein paar Mandolinen klimpern, zwei Geigen lachen oder weinen, vielleicht droht auch einmal ein Cello, manchmal kichert eine Flöte. Und dann die Menschenstimme. Die schöne Naturstimme eines italienischen Burschen, der hier am Abend singt und außerdem Gott weiß was treibt. Von Schulung ist keine Rede. Aber er singt mit jenem unwillkürlichen Kunstverstand der romanischen Völker —: sie müssen einen geheimnisvollen Sinn für die schöne Form der Melodie besitzen, wie die Bienen aus irgend einer geheimnisvollen Kraft heraus ihre kunstvollen Zellen bauen.

Im übrigen tut man klug — was natürlich ein alte Weisheit ist; aber sie verdient häufiger gesagt zu werden — sich im Süden immer daran zu erinnern, daß zwischen Mensch und Tier viel mehr Zusammenhänge und viel weniger Unterschiede sind, als wir das in christlich-nordischem Hochmut wahr haben wollen. Damit erklärt sich auch, warum Verdis Menschen so fabelhaft primitiv sind; sie sind, da der Hunger aus der Welt der Oper ausgeschaltet ist, nur auf Liebe und Haß gestellt. Mit psychologischen Feinheiten wird nicht aufgewartet. Hier sind nur Bilder in großen Zügen. Aber die Farben leuchten wie der Himmel, die Sonne, die roten Lippen im glücklichen Süden.

Wie schön ist es, wenn Benedetto Bellini — da er aus Venedig ist, kann er ganz gut der Sippe des Malers angehören, dessen Werke den Grafen Platen begeisterten — das Troubadour-Ständchen singt: „Einsam, von allen verlassen . . ." Er macht dabei eine langsam gleitende Handbewegung, die in die Sehnsuchtsweite geht, und gleich bist du in diesem italienischen Lande Nirgendwo, das den Schauplatz für dieses wirre und krause Stück abgibt, dessen Handlung wohl noch niemand ganz verstanden hat, mag er auch noch so gut den Inhalt aller Akte erzählen können. Aber die Handlung ist ja auch gleichgültig. Da sind drei Szenen, die sind alles. Im nächtlichen Garten ist die erste. Leonore zwitschert sehr höfisch, sehr prinzessinnenhaft ihre Liebessehnsucht in die Luft, der Troubadour reißt sie dann aus Lunas Armen —: und nun wird das Hoffräulein liebeglühendes Weib. Sieg der Natur über angelernte Kultur, Bildung genannt . . . Dann das Finale im Kloster. Leonore will den Schleier nehmen. Fromme Gesänge. Beide Liebhaber platzen herein und stürmen gegeneinander los. Dieselbe Situation wie im Gartenakt: nur eine Schraubenwindung höher. Und darum sind Liebe und Rachedurst gesteigert . . . Und endlich der Kerkerhof. Das Miserere ertönt, eine Glocke schlägt hart und grausam in das fromme Singen des Chores, Manrico nimmt Abschied vom Leben; und in all dies Grausige und Traurige gellt das Singen der Leonore.

Man sagt in Deutschland: diese Rhythmen sind für den Ernst des Augenblicks zu vergnüglich. Ich finde das nicht mehr, seit ich in Italien das Werk sah. Seitdem erscheint mir diese Szene sogar ganz natürlich, denn die Sängerin wußte dieses klar zu machen: das arme kleine Hoffräulein ist ganz aus seiner Bahn geschleudert, alles ist in ihr verwirrt und zerbrochen— nur die äußere Form des Lebens und Sichgebens hält noch für eine Weile. Und für ein halb wahnsinniges Hoffräulein sind diese halb wilden, halb gekünstelten Formen gewiß ganz natürlich. Sehr falsch ist es aber, wenn man in dieser Oper Naturlaute der Zigeuner suchen will. Solche Ambitionen hatte Verdi auch gar nicht. Hier sind nur Theaterzigeuner, und sie sind nur die Folie für die Rachegestalt der Acuzena. Der berühmte Chor könnte ebenso gut von

Briganten oder von ganz beliebigen Landleuten gesungen werden; die Melodie ist schön, aber nur für Theaterzigeuner wahr. Johann Strauß dagegen hat in dem nächtlichen Zigeunerchor des „Zigeunerbarons" die Weite und den Sonnenbrand und die ganze Melodie der Steppe eingefangen. (Fortsetzung folgt)

Gottesgnadentum / von Peter Altenberg

Gott, der in der Natur geheimnisvoll thront, um Ideale abzuwarten, die sich endlich realisieren sollen, will für alle, alle, alle leidenschaftlichst ihre Entwicklung zu ihrer Vollkommenheit, zur Glückseligkeit, zu ihrem eigenen inneren und äußeren Frieden! Er überträgt daher vorerst dem Herrscher diese zarte und schwierige Mission, solange das Volk noch unmündig ist. Aber später fühlt es leider der Herrscher nicht, daß seine Milliarde von Schützlingen aus eigener Kraft Gottes Wege zu wandeln bereits erstarkt sind! Wie wenn ein Achtzigjähriger noch immer von seinem fünfzigjährigen Sprößling sagte: „Karlchen hat sich verkühlt — er muß einige Tage das Bettchen hüten — — —." So behandeln die Monarchen ihr geliebtes Volk, haben keine Ahnung, daß es längst mündig geworden ist, sie selbst aber unterdessen greisenhaft.

Gottes Gnade kann einem Einzigen verliehen sein, der für alle zugleich sorgt; sie kann aber später allen verliehen sein, die einzeln für sich selbst sorgen! Vom Einzelnen und von der Gesamtheit jedoch kann Gottes Gnadentum in gleicher Weise mißbraucht werden! Es kann Einer für alle das Glück verschaffen oder verhindern; es können alle es für sich selbst ebenso!

Gottes Gnade strömt aus Gottes Geist, aus Gottes Herzen; und ein kleiner zarter Knabe kann sie ausüben, wenn er tausend Erwachsene vor einer Gefahr bewahrt, die sie selbst nicht ahnen in ihrer rastlosen Geschäftigkeit. Wenn der Herrscher die wirkliche Gnade Gottes repräsentiert inbezug auf ein ganzes Volk, so hat er das Recht, von seinem Gottesgnadentum zu sprechen!

In diesem Falle aber wird selbstverständlich das ganze Volk diese Repräsentation auch unbedingt bis in die innersten Nerven hinein spüren, und daher aufjubeln und Dankgebete für Ihn verrichten! Wenn das aber nicht geschieht, sondern Murren und bange Verzweiflung in den Landen losbrechen, dann, dann ist es an der Zeit, für die Weisen der Nation, Einkehr zu halten, Ausschau, und dem Bedenken ihre geistigen Tore weit zu öffnen!

Es gibt kein Zurück, nach Gottes Ratschluß! Es gibt nur ein Vorwärts, Vorwärts, Vorwärts, in jeglicher Sphäre menschlicher Betätigungen! Wer es unternimmt, ein Einzelner oder alle, steht unter Gottes Gnadentum!

Die Rundfrage / von Ella Halbert-Weiß

Herr Redakteur!

Sie haben mein Leben auf dem Gewissen. Ich kenne Sie nicht, habe Sie nie gesehen — und trotzdem ist es so. Auch kein Dritter steht zwischen uns, eine Frau etwa, die wir beide liebten . . .

Nein. Schuld trägt allein jenes Blättchen Papier, auf dem in sauberer Maschinenschrift einige Zeilen stehen und darunter, flüchtig hingeworfen, Ihr Namenszug.

Ich will deutlicher sein, Herr Redakteur. Sie sollen wissen, in welch tollem, widerspruchsvollem Verhältnis oft Ursache und Wirkung stehen.

Ich weiß nicht, ob Sie meine schriftstellerische Entwicklung kennen. Vermutlich wissen auch Sie nur von den Jahren meiner Erfolge: sie trugen die Namen der Stücke und der Romane, die mich zu einem der beneidetsten Menschen machten. Die früheren Jahre aber, von denen niemand weiß, hießen Sorge, Verzweiflung und Hunger. Ich kann es heute selbst kaum glauben, daß ich es war, der Zeitungen auf der Straße verkaufte, Kindern protziger Eltern Unterricht gab, Adressen schrieb, und schließlich als Souffleur einer Schmiere dem Theater vertrauter wurde, um hier instinktiv seine Sehnsucht der Erfüllung näher kommen zu sehen. Und in den Stunden, die mir meine verschiedenartigen Berufe ließen, schrieb ich, schrieb ich, schrieb ich . . .

Und dann kam — langsam und bitter erkämpft — der Erfolg. Und Jahre, in denen es kaum eine Bühne gab, die nicht eines meiner Stücke aufführte, kaum eine Zeitung, die nicht meine Arbeiten brachte. Der Ruhm hüllte mich in seinen Mantel, und ich war glücklich. Meine Freunde schätzten, die Frauen liebten, die Menge vergötterte mich . . .

Aber man wird auch des Ruhmes müde. Ich wurde müde, bei jedem Souper zu hören, wie bedeutend mein letztes Stück sei; es langweilte mich, wenn Frauen, die auf mich wirken wollten, ganze Absätze aus meinem neuesten Roman zitierten. Und noch etwas kam hinzu: ich ertappte mich oft dabei, daß ich mich selbst wiederholte — im Gespräch, in meinen Werken. Kurz: ich fühlte ein Nachlassen, ein Altern . . .

Da begann ich zu reisen. Durch die halbe Welt bin ich gefahren mit müden Augen. An regnerischen Tagen schrieb ich meine Eindrücke nieder — für ein neues Werk. Aber draußen lockte das Leben, und ohne daß ich es merkte, hörte ich nach und nach zu schreiben auf. Gedanken kamen wohl — aber ich nahm mir nicht die Mühe, sie festzuhalten, denn ich sagte mir: ich brauche ja nur zu rufen, und sie sind wieder da . . .

Als ich nach Hause kam, verfolgte mich der rauschende Klang des

letzten lebendigen Jahres noch lange. Ich schüttete ein Chaos von Notizen auf meinen Schreibtisch: dies sollte ein Werk werden, das mein ganzes bisheriges Schaffen überschattete, meinem Namen den Glanz des Größten verleihen sollte. Aber dazu brauchte ich Ruhe. Die wollte ich auf meinem Besitz finden, den ich beinahe vergessen hatte. Ich verließ die Stadt, und in wenigen Stunden war ich auf meinem eigenen Grund und Boden, der in all den Jahren zu einer öden und vernachlässigten Wildnis geworden war. Das Haus aber, in dem ich mein großes Werk schreiben wollte, sollte voll still umfriedeter Schönheit sein. Ich ließ Fachmänner kommen, konferierte Stunden lang mit ihnen, begann mich für Rosenzucht und Obstkultur zu interessieren. Meine Tatkraft wurde angespornt, eine Tätigkeit zog die andre nach sich: ein arbeitsames und doch beschaulich-ruhiges Leben begann. Ich vergaß die Welt, und mit der Zeit vergaßen die Welt und ich, daß ich ein Dichter war . . .

Manchmal verirrte sich noch ein Brief zu mir, die Bitte eines Literaten, eines meiner Werke übersetzen zu dürfen, oder die Anfrage einer kleinen Bühne, die die verspätete Aufführung eines Stückes erwirken wollte. Aber diese Briefe schienen mir wie aus einer andern, fernen Welt zu kommen. Ich fühlte mich so unendlich wohl in meiner Einsamkeit, zwischen meinen langstieligen Rosen, mit meiner alten, schweigsamen Wirtschafterin und meinen Hunden . . .

Da kam eines Tages ein Brief — Ihr Brief, Herr Redakteur. Ein Clichébrief, der wohl an Hunderte verschickt worden war, mit den drei Fragen:

„1. Welches Thema behandelt Ihre neueste Arbeit?
2. Seit wann arbeiten Sie daran?
3. Wann gedenken Sie sie zu veröffentlichen?

Wir senden diese Umfrage an alle namhaften Dichter Deutschlands und werden die Antworten in unsrer Osternummer veröffentlichen. In der Hoffnung, daß auch die Ihre nicht fehlen wird . . ."

Als ich diesen Brief gelesen hatte, wollte ich Ihnen zuerst impulsiv und etwas bissig antworten: Ich beschäftige mich jetzt mit Rosen- und Obstkultur und mit meinen Hunden . . . Und überhaupt ginge meine Arbeit keinen Menschen etwas an. Dann entschloß ich mich, die Anfrage einfach zu ignorieren. Ich zerriß den Brief, pfiff meinen Hunden und ging in den Wald hinaus.

Aber es ließ mir doch keine Ruhe. Das Fragezeichen wuchs und wuchs: Welches Thema behandelt Ihre neueste Arbeit? Ich ging nach Hause und kramte die Notizen, die verstaubt und vergessen in meinem Schreibtisch lagen, hervor. Ein seltsames Schauspiel: der Dichter, der nach seinem Werke sucht . . .

Als ich dann müde und gequält die Blätter wieder in die Lade schob und zu Ruhe ging, hörte ich im Heulen des Windes und im

Ticken der Uhr, im Gebell der Hunde und im Leuten der Morgenglocken Ihre Frage: Seit wann arbeiten Sie daran?

Tage vergingen. Immer wieder suchte ich die Blätter hervor, nahm sie mit in den Wald, prüfte sie auf einsamen Wanderungen, versuchte den Plan eines Ganzen aus diesen flüchtigen Zeilen zu bilden. Aber meine Gedanken schienen eingetrocknet und alle Worte welk. Ich dachte, daß es mir vielleicht eher gelingen würde, etwas Lebendiges, Gegenwärtiges zu schaffen, und suchte das Bild der einfachen Menschen, deren Leben mir vertraut geworden, zu formen. Und da geschah dieses: daß ich, dem sonst die Worte mühelos in die Feder geflossen, dem sich früher eine Fülle von Bildern und Gleichnissen aufgedrängt hatte, vor dem leeren Manuskriptpapier saß, den Bleistift in der Hand, Buchstaben malend, während mein Gehirn sich zermarterte und der Schweiß mir aus allen Poren drang.

Und eines Nachts, nachdem ich wieder Stunde um Stunde vor den weißen Blättern gesessen und ins Leere gestarrt hatte, stand es auf einmal vor mir — von meiner eigenen Hand geschrieben — in großen, klaren, höhnischen Buchstaben: Ich — kann — nichts — mehr.

Sind Sie imstande, sich vorzustellen, Herr Redakteur, was das für einen Menschen bedeutet, der, wie ich, immer Herr gewesen war seiner Worte und seiner Gedanken: fertig zu sein — ausgeschöpft — verdorrt — leergebrannt . . .

Wäre Ihre Anfrage nicht gekommen, ich wäre wahrscheinlich noch Jahre lang mit meinen Hunden durch die Wälder gestreift, hätte meine Rosen gezüchtet und meine Obstbäume veredelt, hätte noch Jahre lang dahinleben können, ohne zu dieser furchtbaren, niederschmetternden Erkenntnis zu kommen. Ihr Brief hat sie mir gebracht.

Und nun kann ich keine Ruhe mehr finden. Dieses Wissen verfolgt mich Tag und Nacht, peitscht meine Nerven, hetzt mich aus dem Wald ins Haus, aus dem Haus ins Freie. Ich ertrage es nicht, dieses Wissen um meine geistige Verarmung, um die Kraftlosigkeit meines Wollens, das ich bis jetzt selbstherrlich beherrschte. Und ich fürchte, darüber wahnsinnig zu werden . . .

Und deshalb will ich selbst ein Ende machen. Ich will nicht, daß mein Leben in geistiger Umnachtung zugrunde gehe. Schwäche und Ohnmacht waren mir immer verhaßt. Und die Kraft meines letzten Willens soll die Kraftlosigkeit meines Körpers vernichten . . .

Nochmals, Herr Redakteur: Sie haben mein Leben auf dem Gewissen. Lernen Sie daraus, daß man Menschen nie fragen soll nach Dingen, die ihr Innerstes treffen können . . .

Aber dies Wissen wird Sie wohl wenig belasten. Für Sie ist es von weit größerer Wichtigkeit, daß Sie Ihren „geschätzten Lesern“ nun als Clou Ihrer Osternummer etwas Interessantes bieten können: meine letzte Arbeit und sogar ihre Geschichte . . .

Rundschau

Hans Sachs und die Komödie

Das, was heutzutage an deutschen Bühnenwerken produziert wird, gehört zumeist ins Reich der Komödie. Denn die Zeit ist satirisch gestimmt; und die unzufriedenen kleinen Geister, die sich nicht durchzusetzen vermögen, lieben es zu spotten. Zudem lassen sich in modernen Komödien Requisiten verwenden, die gerade ein übersättigtes Weltstadtpublikum begünstigt, als da sind: Klubsessel, Smoking und Paradoxe in allen Lebenslagen.

Es ist kein Zufall, wenn gerade jetzt der Leipziger Insel-Verlag in stilechtem Gewande eine neue Ausgabe von Hans Sachs herausbringt, die den Namen des alten lieben Schuhmacher-Poeten wieder einmal zur Diskussion stellen möchte. Er hat uns am Ende noch mancherlei zu geben. Zunächst sollte er einmal (in Ermangelung eines Lebenden!) das Mene-Tekel spielen: hie deutsche Entwicklung und hie fremdländische Stagnation! Dann aber — das ist zu beachten — weist er uns die große Komödie, über die wir ja gerade noch nicht verfügen.

Was uns heute fehlt, das ist ein Poet, der die Ereignisse des Tages kritisch, satirisch begleitet; ein Poet, der über allen Parteien steht, vollbewußt der historischen Entwicklung und vollbewußt des Menschlichen, das aller Entwicklung Zweck. Seine Werke freilich brauchen deshalb noch keine großen Dramen zu sein; wie ja überhaupt die Komödie den Gassenton vielleicht nie ganz verlieren darf.

Und das wußte Hans Sachs. Da sprüht alles von Lust und Freude am Tag und seinen Dingen. Aktualität ist nicht insofern vorhanden, als Zeitereignisse geschildert werden; dafür wird die Zeit als solche behandelt, drastisch in ihren kleinen alltäglichen Typen — selbst da, wo sich der Dichter in seriöse Dramen verirrt. Der Hans Sachs für heute jedoch ist der Verfasser der Fastnachtsspiele und Komödien.

Kein Hasser ist er, kein fanatischer Geißler; sondern weltklug läßt er die Dinge an sich herankommen, prüft sie auf ihren moralischen Gehalt. Einen nach dem andern nimmt er vor: den Pfaffen, den Bauern, den Ehemann, die Ehefrau — wie sie habgierig, verschlagen, eifersüchtig und zänkisch sind. Freilich verfährt er diesen Biederen gegenüber nicht immer sonderlich sanft; aber seine Grobheiten sind nie bös gemeint, und zum Schluß streckt er doch versöhnend seine derbe harte Hand entgegen. Hans Sachs ist der Kamerad des kleinen Mannes; und seine Fehler rügt er nur, um ihn zu bessern und stark zu machen, denn der Dichter verfügt schon über das soziale Gewissen, das in den Bauernkriegen gebieterisch Beachtung gefordert hatte, ohne indessen viel zu erreichen.

Hans Sachsens Komödien muten uns heute natürlich nur wie Szenen an; aber selbst als Miniaturstückchen könnten sie noch ein modernes Publikum fesseln.

Am Ende haben nämlich die Literaturprofessoren gar nicht einmal recht mit ihrer Behauptung: wäre der dreißigjährige Krieg nicht gekommen, so wäre der literarische Enkel des Hans Sachs der deutsche Shakespeare geworden. Plausibler — in Anbetracht des überwiegend Komödienhaften — ist diese Hypothese: der literarische Enkel des Hans Sachs wäre der deutsche Aristophanes geworden.

Gustav Werner Peters

Der Prophet

Ein dumpfes Wollen ringt in Melchior Lengyels neuem Schauspiel nach künstlerischem Ausdruck. Der ‚Prophet' erinnert mit seinen großen Perspektiven, aber auch mit den Schwächen, insbesondere der Charakteristik, an Lengyels erste Schaffensperiode. Vier Akte, von denen der letzte eigentlich nur ein stimmungsvoller lyrischer Anschlag ist, wollen Seelenentwicklungen zusammenraffen, die man in einem Roman breit motiviert sehen möchte.

Der erste Akt spielt in London, im Salon des Unternehmers Pearstone, der vor kurzem von einer Entdeckungstour in Polynesien zurückgekehrt ist. Während seiner Abwesenheit war seine Frau Sybill des gesellschaftlich zweifelhaften Percival Boyer Burstons Geliebte. Dieser, um dem Gatten jeden Argwohn zu benehmen, erbietet sich, auf längere Zeit nach Polynesien zu reisen und dort in der Gestalt eines Propheten oder Gottes die widerspenstigen Eingeborenen zur Arbeit in die verderblichen Minen zu locken. Ein junger Maler ist bereit, ihn zu begleiten. Dieses londoner Vor- und Widerspiel zum folgenden Urwalddrama ist unkünstlerisch auf groben Bühneneffekt gearbeitet.

Der zweite Akt versetzt uns plötzlich in die farbenprächtige, märchenhafte Noa-Noa-Stimmung eines polynesischen Urwaldes. Die halbnackten Wilden sind (nach Lengyel) zahm wie die Tiere im Garten Eden. Erschreckt lauschen sie den fremden Worten des Malers, der sie in eine angstvoll erwartende Stimmung predigt und das Nahen eines neuen Gottes kündet. Und siehe, Percival, der sich hinter einem steinernen Götzen versteckt hielt, tritt hervor. Die Eingeborenen wollen ihn angreifen, aber den Gefährlichsten, Norolu, meistert er mit seiner Güte und erwählt ihn, da er ein wenig englisch kann, zu seinem Dolmetscher. Er predigt den Wilden seinen Bluff, und der Zufall kommt ihm mit einem Kraterausbruch zu Hilfe, dessen wilde Flammen von einer benachbarten Insel herüberleuchten. Percival schickt die Wilden fort, und man merkt: er ist von diesem einfachen, gutmütigen Völkchen beinahe überwunden.

Wenn sich der Vorhang zum dritten Mal hebt, ist ein Jahr verstrichen. Percival sind die Haare und der Bart gewachsen; er glaubt an seine Mission, verdammt die Kultur. Er entläßt den Freund, bleibt allein im abenddunklen Urwald zurück und hat Visionen. Von ferne glaubt er seinen Namen rufen zu hören, die Stimme dringt näher, und (in der Spannung der überwältigenden Stimmung vergißt man, wie unwahrscheinlich das ist) in die Arme stürzt ihm Sybill, die mit der Expedition des Gatten angekommen und sich bei Nacht allein auf die Suche nach ihrem Geliebten begeben hat. Plötzlich

knattert Gewehrfeuer: man hat das Verschwinden Sybills bemerkt, und in dem Glauben, daß sie geraubt wurde, beginnt man auf die friedlich gesinnten Ureinwohner zu feuern. Nun stehen sie sich gegenüber: die Expedition mit Pearstone an der Spitze, die Kulturmenschen, die gekommen sind, Verderben zu speien — und Percival, der Prophet, hinter ihm die Wilden. Da schlägt Pearstone dem Propheten mit der Peitsche ins Gesicht und das Blut strömt ihm herab: er ist also, sehen die Wilden, auch nur ein Mensch! Percival beherrscht sich und fleht die Europäer an, die Insel des Friedens zu verlassen. Als man ihn weiter beschimpft, fanatisiert er seine Anhänger: „Schlagt sie nieder! Reißt sie in Stücke!" Und indem er auf Sybill weist, die bei ihm Schutz sucht: „Auch diese da!"

Der letzte Akt: Epilog. Die Wilden sind unterlegen, Percival ist tot. Aber nur sein Leib: ein alter Eingeborener meldet atemlos, daß er ihn auf einem Berg hat predigen sehen. „Die Legende beginnt!" sagt ein Europäer. Der Leichnam Percivals wird auf Bitten der Wilden zurückgelassen, die Europäer gehen auf ihr Schiff. Es beginnt eine groteske, erschütternde Trauerfeier in der Stille des nächtlichen Urwaldes. Die Eingeborenen kreisen mit einförmigem Gesang um die Totenbahre, eine wilde Trommel beginnt ihren aufpeitschenden, in seiner Eintönigkeit rasend machenden Lärm: umba, umba, umbaba!

Nein, eine Bühnenhandlung ist das nicht. Aber etwas, das ergreift. Man glaubt anfangs, düpiert zu sein (wie die Eingeborenen), und wird dann von dem seltsamen Zauber dieser sonderbaren Mosaikstückchen, die sich nicht zu einheitlichen Geschehnissen zusammenfügen können, ganz gefangen genommen. Und vom zweiten Akt an fällt es auf: Lengyel hat diesmal die Bühnenpraktik, oder die Praktik ihn völlig im Stich gelassen. Das Werk hat vielleicht weniger Tantiemenwert als ‚Taifun'; es ist unvollendet, skizzenhaft, teilweise sogar unkünstlerisch primitiv, aber (in den letzten drei Akten) ehrlich, durchaus ehrlich.

Eugen Mohac·i

Eine Ehe

Herr Carl M. Jacoby gilt den Zeitungen als ein kommender Mann. Warum nicht? Herr Jacoby war bisher unbekannt, und seine ersten literarischen Gehversuche sind von Ehebruch, Mord und Selbstmord begleitet. So etwas verpflichtet in der Tat zu einer Felix-Philippi-Zukunft. Da Herr Jacoby überall, wo es unangebracht ist, literarische Vertiefungen anstrebt und Weltanschauungen orakelt, würde auch ich neidlos solche Hoffnungen auf ihn setzen. Skeptisch macht mich nur die ehrliche Art, wie Herr Jacoby seine Effekte vorbereitet, schließlich doch noch von ihnen überrascht wird und unter der Last seiner Tragik geradezu ächzt. Nicht zuletzt aber, daß er vom Friedrich-Wilhelmstädtischen, nicht vom Königlichen Schauspielhaus aufgeführt wurde. Sollte Herr Jacoby doch darauf ausgehen, königstreue Blätter zu enttäuschen?

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Annahmen

Arthur Gutheil-Hardt: Frühlingsabend, Dreiaktiges Drama. Bremen, Schauspielhaus.

Hans Kyser: Titus und die Jüdin, Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Anton Ohorn: Philister über dir! Komödie. Chemnitz, Stadttheater.

Zeitschriftenschau

A. W. J. Kahle: Friedrich Haase. Masken VI, 29.

Paul Marsop: Die Erneuerung der Opernregie. Kunstwart XXIV, 13.

Wie es Rofrand dem Münchener in der ‚Skala' erging. Merker II, 12.

Karl Friedrich Nowak: Emanuel Reicher. Hilfe XVII, 13.

Adolf Prümers und H. Kub: Kontraktbruch. Deutsche Bühne III, 6.

Leopold Schmidt: Theatersitten. Kunstwart XXIV, 13.

Richard Specht: Strauß-Silhouette. Merker II, 12.

Josef Stark: Ein Wort für die Schmieren. Wage XIV, 13.

Karl Storck: Rosenkavalier-Verstimmungen. Türmer XIII, 6.

Walther Eggert Windegg: Beaumarchais. Oesterreichische Rundschau XXVII, 1.

Engagements

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Otto Gebühr, Alexander Rottmann.

Halle (Stadttheater): Helene Achterberg.

Nachrichten

In München wurde eine Institution ins Leben gerufen, die sich ‚Drei-Masken-Verlag' nennt, die Förderung künstlerischer Absichten bezweckt, den Vertrieb wertvoller literarischer und musikalischer Werke als ihr wichtigstes Arbeitsgebiet betrachtet, besonders jungen und noch unbekannten Autoren ihr Interesse zuwenden und im Vertriebswesen nach reformatorischen Gesichtspunkten wirken will.

Zum Direktor des bromberger Stadttheaters wurde Max Biedermann vom dessauer Hoftheater gewählt.

Amanda Lindner ist am ersten April aus dem Verband des berliner Königlichen Schauspielhauses ausgeschieden.

Dem provisorischen Leiter des Deutschen Landestheaters von Prag, Heinrich Tewels, ist die Direktion auf zehn Jahre übertragen worden.

Die Presse

Alexander Engel und Julius Horst: Colette, die anständige Frau, Schwank in drei Akten. Modernes Theater.

Berliner Tageblatt: Die Verfasser konnten es nicht über ihr vaterländisches Herz bringen, die anständige und die unanständige Frau ihres Stückes zu Berlinerinnen oder Wienerinnen zu machen. Sie beleidigten Frankreich und machten diese plumpen und platten Damen zu Pariserinnen.

Börsencourier: Der Grundgedanke ist nicht eben originell — auf Originalität ist der Schwank überhaupt nicht angelegt.

Morgenpost: Man konnte wenigstens die eine Freude mit nach Hause nehmen, daß wir uns diesen Blödsinn also jetzt selber herstellen können.

Vossische Zeitung: Die Franzosen schicken uns Schwänke genug; warum soll diese gottgewollte Abhängigkeit unsrer Bühne durch verletzend plumpe Nachahmungen noch einmal betont werden?

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 16
20. April 1911

Die oesterreichische Delegiertenkonferenz / von Fritz Telmann

Ich erinnere mich an eine heroische Zeit des Oesterreichischen Bühnenvereins, der Berufsvereinigung unsrer Schauspieler, da, vor zwölf bis vierzehn Jahren, in nächtigen Versammlungen und tönenden Reden der Mimen Plage und Elend gekündet wurde. Sonnenthal, der Leichtgerührte, führte das Präsidium, Verwaltungsdirektor war Ernst Riedt, ein breitschultriger Germane mit dem Pathos eines Männergesangvereinsredners. Andre Zeiten, andre Lieder. Der Zeit des Pathos ist, auch in der Schauspielerorganisation, die Zeit der Natürlichkeit gefolgt. Gewerkschaftliche Arbeit müßte jeder geschulte Sozialdemokrat die Tätigkeit der österreichischen Schauspielerorganisation nennen, an deren Spitze jetzt junge, nüchterne, kluge Köpfe stehen. Ein Beispiel: Die staatliche Pensionsversicherung der Angestellten soll auf die Schauspieler ausgedehnt werden. Direktoren und Mimen zittern. Neue unerschwingliche Lasten. Die kleinen Direktoren aus der Provinz sehen sich vor dem Untergang. Da macht einer der leitenden Köpfe des Bühnenvereins den Vorschlag: Da weder wir noch die Direktoren zahlen wollen, so lassen wir doch einen dritten zahlen — das Publikum. Und zum ersten Mal finden sich — in ergreifender Eintracht — Unternehmer und Angestellte des Theaters. Dem Publikum wird eine Billettsteuer auferlegt, und die österreichischen Schauspieler erhalten Pensionen, zu denen weder sie noch die Direktoren einen Heller beigesteuert haben . . . Besagter Bühnenverein also hielt letzthin in Wien seine Delegiertenkonferenz ab, zu der aus Deutschland Hermann Nissen, als Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft, gekommen war. Nach den stenographischen Protokollen, die eben jetzt erschienen sind, möchte ich über einiges, was auch die Allgemeinheit interessiert, berichten.

*

Beginnen wir, aus Galanterie, bei den Frauen. Es liegen, unter andern, diese zwei Anträge vor. Antrag des Präsidialausschusses: Die Delegiertenkonferenz beschließe: Es ist ein Frauenkomitee als Sektion im Oesterreichischen Bühnenverein zu bilden, mit der Befugnis, für die Hebung des Standes der weiblichen Bühnenangehörigen zu wirken. Antrag Lucie König: Die Direktoren sollen verpflichtet werden, sämtliche Kostüme den weiblichen Bühnenmitgliedern beizustellen. Der Präsident, die Debatte eröffnend: „Nun tritt ein großes Ereignis ein. Zum ersten Mal spricht eine Dame. Lucie König hat sich zum Wort gemeldet.“ Da Lucie König, die erste österreichische Schauspielerin, die aktiv in den Kampf der Organisation eintritt, ohnehin bald eine historische Figur sein wird, will ich sie den Lesern gleich vorstellen. Das ist eine ganz charmante Diseuse des wiener Etablissements Ronacher, die sich und die Ihren ehrlich durch den Vortrag pikanter Geschichten und Chansons an ersten Varietees erhält, um nicht in den Pfuhl des Theaters versinken zu müssen, wo man die teuren Toiletten braucht und, um sie bezahlen zu können, ich wiederhole die Worte Lucie Königs: „schlecht werden muß“. Hören wir sie selbst: „Mir ist es so gegangen, daß ich tatsächlich durch die Kostümfrage vom Theater vertrieben wurde. Ich konnte es nicht leisten; ich konnte die Kostüme nicht auftreiben, die ich am Abend anziehen sollte. Als ich Elevin war, ging es noch. Da habe ich keine Gage bekommen und der Direktor sagte: Sie bekommt kein Geld, geben wir ihr also Kleider. Im zweiten Jahr, da war ich eine Chordame und bekam dreißig Kronen Gage. Da hieß es: Jetzt wird sie bezahlt, jetzt muß sie sich die Kleider selber schaffen. Damals wohnte ich zu Hause, ich hatte zu essen und zu trinken, habe auch gelegentlich einen kleinen Pump gemacht oder meiner Schwester die Kleider weggenommen und sie für mich gerichtet. Im dritten Jahr bekam ich fünfzig Kronen, da mußte ich schon Toiletten haben. Für eine bescheidene Provinzstadt geht es allenfalls (?). Dann kam ich aber in eine fremde Stadt, wo ich mir Essen und Trinken selbst zahlen mußte; da konnte ich das nicht erschwingen. Ich war vielleicht ganz talentiert, jung und nett, außerdem wollte ich sehr viel spielen; ich bekam zweite Soubrettenpartien. In zwei Monaten waren vier, fünf Kleider benützt. Dann hieß es: Die kennt ja die ganze Stadt; hat sie keine andern? Da sagte ich: Von siebzig, achtzig Kronen geht es schwer, sich mehr Toiletten zu schaffen. Die Kollegin aber hatte Kleider, weil sie einen reichen Verehrer hatte. Da sagte der Direktor: Dann muß halt diese Dame die Rolle spielen. Schließlich bekam sie von Anfang an die Rollen, weil man wußte: sie hat Kleider. Daß sie fünfzehn Jahre älter war und schlechter spielte, war gleichgültig. Ich bin dann an ein kleines Theater gekommen, spielte meist im Chor und keine Rollen, weil mir das zu kostspielig gewesen wäre. Dann entschloß ich

mich, in den Chor größerer Theater zu gehen, weil dort die Kleider geliefert werden. Da habe ich auch gesehen, daß ich mich für Solorollen nie eignen werde, denn diese Ansprüche konnte ich nie erfüllen. Ich war verheiratet, ich konnte und wollte nicht so wie andre Damen leben. Das war mein moralischer Schutz; wenn ich aber ledig gewesen wäre, mit siebzehn, achtzehn Jahren, wie andre, die die Rollen spielen, weil sie Kleider haben: wir Frauen sind das schwächere Geschlecht — ich weiß nicht, ob ich nicht wankend geworden wäre. Ich verdenke es keiner. Aber gerade beim Theater, behaupte ich, wird jede Frau zu einem zweideutigen oder eindeutigen Schritt geführt durch die Kleiderfrage." Es ist bezeichnend für den realpolitischen Sinn der Leiter des Bühnenvereins, daß der Vizepräsident Jenbach sofort erklärte, daß „wir, so sehr wir diesen Standpunkt billigen und anerkennen, doch damit rechnen müssen, daß dieser Antrag kaum in seiner Gänze jemals wird durchgehen können. Bei den alljährlichen Delirien der Mode kann kein Direktor nach meiner Ansicht den Damen moderne Kostüme stellen, sondern nur historische." Wozu zu bemerken wäre, daß der neue österreichische Theatergesetzentwurf des Abgeordneten Urban, im Einklang mit den Forderungen der Frau Lucie König, den Direktoren die Verpflichtung auferlegt, allen Mitgliedern, die Jahresgagen unter zehntausend Kronen beziehen, sämtliche Kostüme, sowohl historische wie moderne, zu liefern. Eine Forderung, die übrigens auch Rickelt in seinem Schauspielerbuche erhebt, und die sich in dem Maße durchsetzen wird, wie das öffentliche Bewußtsein es als unsittlich empfinden wird, daß arbeitende Frauen darauf angewiesen sind, einen Teil ihres zur Berufsübung notwendigen Einkommens durch Prostitution zu gewinnen. Wohlgemerkt: der Zwang wird als unmoralisch empfunden! Mit der Forderung nach einer der heutigen Ehemoral entsprechenden Moral für die Schauspielerin hat die ganze Bewegung nichts zu schaffen.

*

Wichtig und umso bemerkenswerter, als dieses Thema bis jetzt meines Wissens in Schauspielerversammlungen noch nicht erörtert wurde, war auch die Debatte über die Theaterärzte. Dazu lag dieser Antrag vor. Die Delegiertenkonferenz wolle beschließen: Es ist dahin zu wirken, daß jedes Mitglied das Recht habe, zum Zweck der Bestätigung seiner Krankheit das Zeugnis des Hausarztes vorzulegen. Wird dieses von der Direktion angezweifelt, so hat die Direktion das Recht, den Krankheitszustand durch eine ärztliche Kapazität auf eigene Kosten untersuchen zu lassen. Das Gutachten der Theaterärzte darf keinesfalls das Gutachten der Hausärzte aufheben! In der Debatte über diesen Antrag kamen viele und wohlmotivierte Klagen über die zugunsten der Direktion einseitig parteiische Haltung der Theaterärzte zum Ausdruck. Der Delegierte Blenke bemerkte: „Was für ein Ver-

mögen haben die meisten Schauspieler? Ihre Kräfte und ihre Gesundheit. Es ist geradezu unerhört, mit welchem Leichtsinn manche Theaterärzte gegen die Schauspieler vorgehen. Ein Schauspieler, der eine kleine Influenza hat und in einem Tage gesund werden könnte, wird ruiniert, indem der Arzt sagt: Der Mann kann spielen. Das Mitglied schleppt sich ins Theater, kommt verschwitzt heraus, holt sich eine Lungenentzündung und ist in drei Tagen tot . . . Ein Kollege von mir war sehr krank. Der Theaterarzt hat im Beisein seiner Frau und seines Vaters gesagt: Der Mann ist ja beinah am Tode. In derselben Stunde sagte er dem Direktor: Der Heuchler kann spielen. (Stürmische Zurufe.) In einem andern Theater wurde der Inspizient krank. Der Direktor sagt einfach: Der Mann muß tot oder lebendig her! Der Theaterarzt packt ihn zusammen, fährt mit ihm ins Theater, die Kollegen fragen: Ja, was ist Ihnen denn? Der Mann stürzt zusammen." Delegierter Zettel: „Ich werde Ihnen noch einen Fall zur Illustration erzählen. Ein Mitglied meldet sich krank mit einem Attest seines Hausarztes, daß eine linksseitige Lungenentzündung besteht. Es wird der Theaterarzt hingeschickt. Er untersucht die Dame und sagt: No ja, eine Lungenentzündung ist zwar da, aber Sie müssen am Abend spielen — das geht schon. (Stürmische Entrüstungsrufe.) Wissen Sie, was das heißt? Ich kann ja heute eine sehr schwere innerliche Krankheit haben. Der Theaterarzt will sie nicht erkennen, und um sechzig Kronen und zwei Sitze am Abend nicht zu verlieren, geht er zum Direktor und erzählt ihm Unwahrheiten und macht das Mitglied dadurch unglücklich, daß er ihm den Verdienst entzieht, weil es Direktoren gibt, die das als Dienstverweigerung erklären und das Mitglied auf der Stelle entlassen." Delegierter Mainau: „. . . Ich wurde durch eine Partie krank, weil sie meiner Stimmlage schädlich war. Hätte ich die Partie noch öfter gesungen, so wäre ich mit meiner Stimme fertig gewesen. Ich habe dem Direktor gesagt: Ich kann nicht mehr. Er meinte: Sie werden doch singen. Ich ging zum Arzt. Bevor er mich untersucht, geht er zum Tisch und schaut nach, welche Vorstellung für den Abend angesetzt ist. Das ist charakteristisch. Bevor er uns untersucht, schaut er aufs Repertoire und dann erst in den Hals." Die Klagen der Schauspieler sind nur zu berechtigt, und es ist gut, daß durch den oben zitierten, einstimmig angenommenen Antrag ein Weg zu ihrer Abhilfe gewiesen wurde.

*

Für die deutschen Schauspieler dürfte von besonderem Belang die Debatte über das Kartell sein, das zwischen dem Oesterreichischen Bühnenverein und der Deutschen Bühnengenossenschaft geschlossen werden soll. Der Delegierte Bolz-Feigl, Direktor des österreichischen Pensionsinstituts der Bühnenangehörigen, erläuterte die näheren Bestimmungen für den Kartellvertrag. „Wir haben uns die Sache so

gedacht, daß alle Mitglieder der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, sofern sie in Oesterreich engagiert sind, während dieser Zeit dem Oesterreichischen Bühnenverein angehören und alle Rechte der Mitglieder genießen; aber sobald sie nach Deutschland zurückkommen, wieder der dortigen Genossenschaft angehören, ohne auf beiden Seiten gleichzeitig Einzahlungen zu leisten." Nach längerer Diskussion wurde dann einstimmig dieser Beschluß gefaßt: Der Oesterreichische Bühnenverein erklärt sich bereit, mit der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger und mit den dieser Genossenschaft angeschlossenen Verbänden einen Kartellvertrag einzugehen, der als Basis einer in einem späteren Augenblick vorzunehmenden Fusion beider Organisationen anzusehen ist. Dieser Kartellvertrag basiert auf folgenden zehn Vereinbarungen: 1. Gemeinsamkeit zum Schutz und zur Förderung aller beruflichen Interessen. 2. Gemeinsame Arbeit zur Erlangung eines gerechten und sozialen Reichstheatergesetzes. 3. Gemeinsame Arbeit zur Herbeiführung von Normalverträgen und Tarifverträgen zwischen Bühnenangestellten und Bühnenleitern. 4. Gemeinsame Bekämpfung aller sonstigen Mißstände an den Bühnen. 5. Gemeinsame Vertretung der Interessen der Bühnenangestellten gegenüber der Regierung. 6. Gegenseitige Unterstützung durch Abdruck von Artikeln, die Uebelstände an den Bühnen rügen, in den Fachorganen. 7. Zusammenhalten bei der Boykottierung von Bühnen. 8. Gemeinsame Arbeit für die notwendige Reform des örtlichen Pensionskassenwesens. 9. Gemeinsame Arbeit gegenüber der Oeffentlichkeit. 10. Wahrung der vollen Selbständigkeit einer jeden kartellierten Organisation.

*

Zum Schluß möchte ich noch die interessante Debatte über die Arbeitszeit erwähnen, in der schließlich der folgende Antrag des Regisseurs Theodor Brandt vom Hofburgtheater zur Annahme gelangte: „Bei mindestens einer Ruhepause von vier Stunden hat die Arbeitszeit für Bühnenangehörige (Probe und Vorstellung) nicht mehr als täglich durchschnittlich sieben Stunden zu betragen. Die Proben dürfen nicht vor neun Uhr früh beginnen. An Sonntagen und bei Doppelvorstellungen hat nur dann eine Probe stattzufinden, wenn sie durch unvorhergesehene Repertoireänderungen oder Neubesetzungen von Rollen nötig geworden ist. Nachmittagsproben dürfen gleichfalls nur in solchen dringenden Fällen abgehalten werden."

*

Das wären so die wichtigsten Momente aus den Verhandlungen des österreichischen Schauspielerparlaments. Man wird aus meiner Skizze entnehmen, daß ein guter Geist von Sachlichkeit und Objektivität in den Debatten herrschte, der von der Kultur der deutsch-österreichischen Schauspieler das beste Zeugnis gibt.

Marias Kind / von Alfred Polgar

Eines starken Dichters schwaches Werk. (In Berlin hieß es: ‚Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen‘.) Wie wenn ein Bildner, dessen Begabung zum Monumentalen neigt, sich einmal an Figürchen versucht hätte. Eine überlebensgroße Niedlichkeit kam heraus. Mit kahlen, schmucklosen Flächen, die der großen Wirkung entbehren, weil sie ihrer Natur nach nicht Flächen, sondern nur in die Breite ausgewickelte Linien sind.

Eine Tragikomödie. Aber ihr Lächeln ist gezwungen, sauer. Und ihre Träne kalt. Es scheint immer, als habe der Dichter Furcht, sein Werk könne ihm zu weit ins Tragische oder ins Komische entgleiten. So ist er zaghaft nach beiden Richtungen hin. Drückt sich eilfertig, ängstlich, scheu vor seinem eigenen Lachen; und ist hastig dabei, die Physiognomie seiner Dichtung zu glätten, wenn eine Schicksalsfalte zu tief sich einzufurchen droht.

Es ist ein natürliches, einfaches Spiel; und doch durchaus stilisiert. Das ergibt innere Disharmonien. Gibt den Ton einer nüchternen Legende, die Farbe einer bläßlichen Realistik. Sehr schön ist das schlichte Pathos der Komödie. Aber über drei Akte gedehnt, wird es weißlich, dünn, lichtdurchlässig. Und der laue Atem der Monotonie haucht dem Zuhörer übers Auge.

Als das Werk eines Dichters dokumentiert sich ‚Marias Kind‘ trotzdem. In zahlreichen feinen, innigen Zügen; in der simplen Größe, in der schönen Bildhaftigkeit mancher szenischer Augenblicke; in der naiven Pracht der Sprache, die das Drama adelt wie eine blanke, offene Stirne ein Antlitz. Auch dies ist dichterisch an Schmidtbonns Tragikomödie: daß jedes Stück und Stückchen wie mit der Hand gearbeitet ist. Nichts mit der Maschine. Nichts aus der literarischen Konfektion bezogen. Alles ist wiederum zum ersten Mal gesehen und gebildet, so oftmalen es auch schon dagewesen. So scheint auch das Alte neu, und eine Art Verklärung ruht über aller Primitivität des Spiels.

Maria, eines guten Bürgers Kind, wird zufällig, unbefleckt durchaus, Mutter. Ein Einbrecher hat ihr Gewalt angetan. Der Vater, an jeder Faser seines würdeschweren Ich schmerzhaft gereizt, ist verzweifelt, tobt, will das allzu natürliche Kind aus dem Hause haben. Kurz, er wird böse. Aber Maria wird gut. Das Mirakel der Mutterschaft vollzieht sich an ihr in seiner reinsten, keuschesten Form. Und, so scheint der Dichter zu sagen: ob ein Gott oder ein Einbrecher der Vater — das Kind ist immer „vom Himmel gefallen“. Und die Mutter immer eine Begnadete. Marias Kind also soll aus dem Hause, weil sein Dasein nicht legitimiert ist, weil es keines jener ‚Papiere‘ hat, mit denen gesellschaftliche Sitte die natürlichen Be-

ziehungen der Menschen auseinander regelt. Da zieht nun Maria aus, solch ein Papier ihrem Kind zu beschaffen. Und sie wählt den kindlich-kürzesten, geradesten Weg zur Erreichung ihres Zieles, sucht den Vater des Kindes in seinem zweideutigen Heim auf, kauft sich ihn zum papierbestätigten Gatten. Das Diebsmilieu (im zweiten Akt) ist ein bischen süßlich geraten. Aber der alte Chefgauner darin, der Senior, ist eine famose Figur: in seinem Stolz auf das zäh und langsam, durch eigene, unablässige Müh und Arbeit Erreichte von merkwürdiger Identität mit Mariens Vater. Anderswertig zwar, aber doch wie nach derselben algebraischen Wesensformel konstruiert. Recht dürftig sind die Nebenfiguren, ‚der Krumme' und Lisa, des alten Strolches rassig verschlampte Tochter, die wieder zu Marien in einem Verhältnis der höheren Solidarität steht. Auch er, der Einbrecher-Vater, ist nicht gerade eine zwingend lebensvolle Persönlichkeit. Aber er hat was Dichterisches. Schon, daß er in jener Nacht Geld und Gut liegen ließ und die blonde Maria nahm, kennzeichnet ihn als Romantiker seines Fachs. Und sein Streben nach Besitz und Macht hat Linie, kommt aus einer bessern Gegend als aus dem Magen.

Im dritten Akt ist Maria ins väterliche Haus, zu dem grimmigen Vater und einer schrecklich larmoyanten Mutter zurückgekehrt. Als des Einbrechers Gattin. Kaum ist sie daheim, erscheint der Kerl und macht Erpressungsversuche an dem alten Bürger. In der frühern Fassung dieses Aktes endete die Komödie mit einer Allianz Einbrecher—Maria gegen das elterliche, von allen Gespenstern kleinbürgerlicher Sitte infizierte Haus. Der Alte blieb starr, und das junge Paar mit dem Knäblein zog, nach einer kurzen Apologie auf die Freiheit, aus dem Engen ins Weitere. In der jetzigen, viel schwächern und ärmern Fassung, wird statt der Freiheit eine andre Heilige inthronisiert: die Wahrheit. Die Tochter stimmt den alten Herrn um, vor aller Welt zu bekennen, was wahr ist; sie bleibt im Elternhause; den Erpressungsversuchen wird jede Spitze abgebrochen, und Mariens Vater erkennt gerührt, daß Mariens Kind seine Augen habe! Ueber diesen Akt kommt kein Mann hinweg. Er ist gar zu flau und dürftig. Die plötzliche weiche Knickung im Charakter des alten Patriziers wirkt fatal; und die kurze Gesellschaftsszene, in der die Wahrheit auf den Thron gesetzt wird, erzeugt jenes Gefühl der Peinlichkeit, das stets im Zuhörer wach wird, wenn auf der Bühne jemand sich allzu bös verspricht oder von einem allzu läppischen Zufallsmalheur betroffen wird. Hier ist es der Dichter, dems passiert.

Es bleibt der Eindruck: eines starken Poeten schwaches Werk. Eines Poeten, der für diesen Fall das Gelübde der Armut abgelegt zu haben scheint. Seine Dichtung trägt die bescheidenen Züge des Volksliedes. Aber bei einem über drei Akte gereckten Volkslied wird der Reiz der Einfachheit alsbald stumpf. Und das Drama ist eine zu er-

wachsene Kunstform, als daß die Naivität ihm eine kleidsame Tracht sein könnte. Trotzdem: es liegt auch in den Unmöglichkeiten dieses Spiels von der reinen Mutterschaft etwas Qualifiziertes; auch in seinen Irrtümern etwas sublim Törichtes, das wertvoller scheint als alle platte Gescheitheit unsrer gangbaren Undichter.

Die wiener Freie Volksbühne brachte eine sehr saubre Aufführung von ‚Marias Kind'. Sauber war aber in diesem Fall leider zu wenig. Maria: Fräulein Anny Schindler. Sie hatte sich eine sehr feine Auffassung zurechtgelegt. Nahm die Maria als eine von der fixen Idee ‚Kind' Hypnotisierte. Als Nachtwandlerin, die eine höhere Gewalt hält und lenkt und schützt. Sie ging durchs Stück, sprach, bewegte sich, weinte, lächelte in der halben, müden, leisen Art einer Rekonvaleszentin. Sie war so sehr, so ganz und gar Mutter, daß sie mit allen Menschen wie mit ihrem Kindlein sprach, in einem sanften Eia-Popeia-Ton, im Rhythmus eines still bewegten Wiegenliedes. Aber die Beharrlichkeit, mit der sie an diesem Rhythmus festhielt, hatte auch ihr Uebles. Man fühlte sich allzusehr eingelullt von dem idyllisch-weichen Schneeflockenfall ihrer Rede. Man verschmachtete nach einem kleinen bischen Sturm, nach einem stärkern Akzent, nach einem Schrei, einem Ausrufungszeichen. Man ersehnte es, daß diese Stimme aus dem Schatten, darin sie dauernd verweilte, in die Sonne träte; und der Schnee strahlend zerginge. . . . Aber wichtiger war es schließlich, daß Fräulein Schindler aussah wie das leibhaftige blonde Volkslied; daß ihre anmutige Bewegung, Gang und Gebärde stets von den zartesten Reflexen der Heiterkeit und Melancholie umspielt schienen. So vollzog sich das feine Ereignis: daß ihr leiblich Teil dem Geist der Komödie im höchsten Grade gerecht wurde.

Der auferstandene Verdi / von Hanns Fuchs

(Fortsetzung)

Rein künstlerisch betrachtet bedeutet der ‚Troubadour' (von 1853) in Verdis Gesamtschaffen einen Rückschritt gegen den ‚Rigoletto', der 1851 in Mailand gespielt wurde. Mit dieser Oper begann Verdis Weltruhm. In seinem Vaterlande hatten zwar auch die Werke vor dem Drama des buckligen Hofnarren des Herzogs von Mantua begeisterten Beifall gefunden, aber keins war über die Landesgrenzen gedrungen. Das lag einfach daran, weil die Stoffe dieser frühen Werke so sehr italienisch-patriotischer Natur waren, daß sie nur die Italiener ganz verstehen konnten. Mit dem ‚Rigoletto' aber trat Verdi in den Kreis des Allgemein-Menschlichen, das im Norden wie im Süden verstanden wird.

Ueber ‚Rigoletto' wölbt sich eine heiße, blaue Nacht der italienischen Renaissance. Heißes, schrankenloses Liebesbegehren, Entführung,

geplanter und vollbrachter Mord, Einkerkerung und Fluch —: das ganze schauerlich schöne Arsenal der Renaissance öffnet sich. Himmelhohes Glück und tiefste Qual dicht beisammen. Wieviel Tanz ist in des Herzogs großer Arie im Anfang, die den Wechsel und den Genuß preist! Welch ein Jammer in des Narren berühmter Klage: „Der alte Mann verfluchte mich!" Im letzten Akt steigt ein Gewitter auf. Donner kracht, Blitze sprühen. In dieser Nacht singt der Herzog, der zu der leichten Dirne geschlichen ist, sein Lied von den leichten Herzen der Frauen. Wie wundervoll malt schon diese Musik des jungen Verdi die zwiespältige, gegensatzvolle Stimmung! Aber erst wenn man dieses Gewitter mit dem Gewittersturm im ‚Othello' vergleicht, begreift man, was Verdi im Laufe seiner Entwicklung ‚gelernt' hat. Bemerkenswert ist, daß im ‚Rigoletto', ganz im Sinne des romanischen Dramas, nur der Verfluchte zu leiden hat. Und es ist auch ganz im Sinne der Renaissance, daß der Narr, der sich auflehnt, sich ins eigene Fleisch schneidet. Der Herzog, die liebenswürdige Bestie, bleibt am Leben, und ich glaube, Verdi selbst hat ihn sehr lieb gehabt.

*

Wenn die Franzosen gefühlvoll werden, ists fürchterlich. Dann schreiben sie in einer Sentimentalität, von der wir uns in Deutschland kaum eine Vorstellung machen können. Die Szenen Josés und der herzigen Micaëla sind ein kleiner Beleg dafür. Und wenn ein Franzose sich als Spießbürger etabliert, was sicher geschieht, sobald er nur seine dreitausend Francs Rente hat, so ist deutsche Spießigkeit gegen die seine einfach noch himmelstürmende Genialität. Man glaubt gar nicht, wie gut, wie gefühlvoll diese lasterhaften Franzosen sein können, die wir uns eigentlich immer nur als galante und ewig verliebte Leute vorstellen. Aber dann schreitet da solch ein guter, höchst moralischer, höchst empfindsamer Vater einher wie der gute Papa in der ‚Kameliendame' —: und wir sind gleich eines bessern belehrt. Ich räume ein, daß ich mir Leute vorstellen kann, denen dieses Drama der Entgleisten zu vielen ernsten Bedenken Anlaß gibt, obwohl ich niemals habe finden können, daß Dumas die Dirne glorifiziert. Ich habe vielmehr immer gefunden, daß schließlich doch der Spießer die Palme erhält —: eben dieser gute Vater, der aus Gründen der Moral die Liebenden trennt.

Dieser Vater ist auch für mich das Schmerzenskind von Verdis ‚Traviata'. Ich liebe dieses Werk sehr, das eine so innige Sprache der Gefühle redet, das so viel mit halben Tönen und zarten, gebrochenen Farben malt, wie wir es nur in dieser Oper bei Verdi finden. Ein einziges Mal hat er eine von Anfang an Todgeweihte zu seiner Heldin gemacht —: das bedingte, mögen auch hier noch die Herzen heiß genug schlagen, doch ein andre Wahl der Ausdrucksmittel. Ein Schleier liegt hier beinah über allem ausgebreitet, eine süße Wehmut duftet hier, Qualen, die Wonnen sind, schließen uns hier in ihren Kreis. Aber so

empfindsam alles ist —: keine Note triefender Sentimentalität ist da. Die feiert erst dann wahre Orgien, wenn der gute Vater auftritt, um dem Sohn das heimatliche Land, die Reize des stillen, spießbürgerlichen Familienglücks in empfehlende Erinnerung zu bringen. Diese großen Szenen des Vaters im zweiten Akte und noch sein weiteres Verhalten im Verlauf der Oper sind für mich fremde Elemente in diesem Werke, fremde Elemente in Verdis Schaffen überhaupt, und ich glaube, er hat damals den Geschmack von allerlei musikalischem Zuckerwasser auf der Zunge gehabt, das eben in Frankreich gebraut wurde.

Gegen ‚Rigoletto' und den ‚Troubadour' — auch ‚Traviata' wird 1853 zum ersten Mal aufgeführt — ist dieses Drama der Entgleisten nach jeder Richtung hin ein ungeheurer Fortschritt. Lagen Verdi bis dahin nur große Linien der Empfindung, so hat er jetzt mit einem Male gelernt, die feinsten und verborgensten Regungen liebender Seelen auszudrücken und auszudeuten. Welch ein Meisterwerk zärtlich-trauriger Stimmung ist das Vorspiel zum letzten Akt! Und anderseits: zu welchen dramatischen Höhepunkten weiß er noch die Sterbende zu führen!

Alles, was mit Musik durchtränkt ist, wird in eine höhere Sphäre gehoben. Das liegt tief im Wesen dieser Kunst begründet. Aber Verdi hat nicht mehr getan, als was von selbst durch die Musik geschah: er hat sich aller billigen Verklärungen und Heiligsprechungen enthalten. Es duftet nach feinem Parfüm in der Musik, Seide rauscht und Spitzenjupons. Welch ein Gesicht müßte eine Aufführung der ‚Traviata' haben, wenn Franz von Bayros sie einmal ausstatten könnte!

*

Beim ‚Maskenball', den Verdi 1859 der musikalischen Welt schenkte, ist es so, daß man sich immer sagen muß: dieser Gouverneur ist eigentlich König Gustav von Schweden, dieser Renato ist eigentlich Anckarström, der den König auf einem Maskenball im Schlosse zu Stockholm erschoß. Ursprünglich hatte Scribe diesen dankbaren Stoff zu einem Opernbuche für Rossini bearbeitet. Die alten italienischen Komponisten bestellten jeder einmal ein Buch bei dem Dichter der Hugenotten. Und Scribe fand immer etwas heraus, was Erfolg versprach. Verdi machte keinen schlechten Griff, als er sich nach dem Vorwurfe Scribes das Buch zu seinem ‚Maskenball' bearbeiten ließ. Die politischen Verhältnisse Italiens bedingten die Verlegung der Handlung von Schweden nach Amerika. Dabei ist vieles recht merkwürdig geworden, ja manche Szene, zum Beispiel bei der Zigeunerin, geht hart an der Lächerlichkeit vorbei.

Um so mehr muß man die Musik Verdis bewundern, der es gelingt, uns von Anfang an in ihren Bann zu schlagen. Man spürt übrigens schon deutlich in dieser Oper die Einflüsse fremder, besonders

deutscher Musik. Die Melodie wird herber: es ist, als hätte Verdi ihr einen Hauch von nordischer Frische geben wollen. Die alten geschlossenen Formen der großen Oper sind dem Komponisten zu eng geworden. Er sprengt, er erweitert sie. Er füllt sie mit neuem Geist. Die Instrumentation ist viel reicher und farbenprächtiger, als wir es vordem bei Verdi gewohnt waren, und je mehr wir uns mit den Einzelheiten dieses Werks beschäftigen, um so mehr Schönheiten entdecken wir überall. Wie wundervoll ist, zum Beispiel, jene Stelle in der Szene der Zigeunerin, wo in der Begleitung ihres Gesangs das Mondlicht im Wasser glitzert. Diese Zigeunerin ist nicht nur Rolle, nicht nur Theater, wie ihre Schwester Azucena; um sie ist wirklich ein Schauer des Geheimnisvollen, des Wissenden gewoben . . . Das Schönste aber ist jene Szene, in der die Verschworenen den betrogenen Renato verhöhnen. Da antwortet auf die spitze und höhnende Melodie des Chors im Orchester breit und pathetisch das Cello, das dem Empfinden des getäuschten Gatten den ergreifendsten Ausdruck gibt. Und daß es Verdi gelingt, nach dieser Szene sein Werk immer noch bis zum allerletzten Schluß hinaufzusteigern, ist der beste Beweis seiner genialen Schöpferkraft.

Die deutschen Opernbühnen, die so manche Nichtigkeit bringen, haben gegen dieses Werk noch viele Pflichten. Ich weiß, es ist nicht leicht aufzuführen, und ohne eine gute Amelia ist es gefährdet. Aber jede Sängerin, die einer Isolde Herr werden kann, müßte auch diese Rolle bewältigen können. Doch unsre Isolden von heute bedingen sich ja oft kontraktlich aus, daß sie mit italienischer Musik nicht behelligt werden. Sie singen eben nur Wagner. Was sie so singen nennen. Für Verdi muß man wirklich ‚singen' können . . .

*

Als man den Suezkanal eröffnen wollte, wurden auch die Künste zu Gast gebeten, und Ismael Pascha, der Khedive, hatte bei Verdi eine Oper bestellt. Sie sollte im alten Aegypten spielen, viel Pracht, viel Glanz sollte entfaltet werden, für erste Kräfte des Gesanges sollten hervorragende Aufgaben geboten werden. Das waren die Vorbedingungen, unter denen ‚Aïda' entstand. Rechtzeitig war das Werk fertig. Aber die Kriegswirren verschuldeten, daß die erste Aufführung in Kairo erst 1871 stattfinden konnte. Von dort trat das neue Meisterwerk schnell seinen Siegeszug durch die ganze Welt an.

Inzwischen war in Deutschland auf musikalischem Gebiete Großes geschehen: die früheren Werke Wagners bahnten sich von Bühne zu Bühne ihren Weg, ‚Tristan' und ‚Meistersinger' waren in München aufgeführt. Das vielbelachte, viel angefeindete Kunstwerk der Zukunft setzte sich in Wirklichkeit und Gegenwart um. Es ist nicht mehr notwendig, deutschen Lesern zu sagen, welches ungeheure Neuland Wagner für den musikalischen Ausdruck entdeckt hat. Das alte Orchester der

Oper bekam ungeahnten Glanz, bekam neue, ganz unerhörte Farben. Diese neue Botschaft flog schnell über die Alpen, und wenn auch das gesamte Italien nur recht wenig von den Eroberungen Wagners verspürte, der Feuerkopf Verdi machte sich schnell diese Errungenschaften seiner Kunst zu eigen. Er nahm das, was Wagner geschaffen hatte, in sich auf, weil er fühlte, daß dies der einzig rechte Weg war, die Musik weiter zu bilden. Er nahm Wagners Formensprache an, aber er ahmte ihn nicht nach. Man kann nicht von ihm sagen, daß er nur dem Meister das Räuspern und Spucken abgeguckt hätte. Aber er hat den Geist Wagners viel besser begriffen, als viele von den deutschen Nachfolgern des Bayreuthers.

So wurde denn die Gelegenheits-Oper zum ersten italienischen Musikdrama, und Verdi trat mit der ‚Aïda' in eine neue Epoche seines Schaffens. Natürlich war er viel zu genial, um auch nur einen Augenblick Mühe und Arbeit daran zu setzen, das Empfinden der alten Aegypter zu schildern. Das wäre ja nichts als eine Spielerei gewesen. Die Menschen der ‚Aïda' sind Menschen wie alle andern Menschen seiner Dramen. Aber wie ist es ihm gelungen, den Gluthauch Afrikas in diesem Werke lebendig zu machen! Das fängt in der Weiheszene im Tempel an. Da klingt aus der Verborgenheit her, von Harfen umrauscht, die Stimme einer Priesterin. Und das ist so, als führe der Samum aus der Wüste her. Und dann der ganze dritte Akt am Nil! Da steigen Fieberdünste auf, und die ganze Glut der Tropennacht schwillt aus dem Orchester empor. Man glaubt, seltsame Tierlaute zu hören, brünstigen Blumenduft zu spüren. Und eins mit dieser Natur die Menschen, mit siedendem Blut und von tausend Leidenschaften gefoltert . . . Das Wildeste und Schönste aber in diesem Werke ist jene Szene, wo Amneris den Geliebten erwartet. Sie singt: „Geliebter, komm, berausche mich!" Und wie ein süßer Rausch faßt es uns alle an. Solche erotische Glut kann nur italienische Kunst schildern. Und zu dieser Szene weiß ich nur aus dem Gebiete der Plastik ein Gegenstück, und das ist Berninis ‚Entzückung der heiligen Therese'.

(Schluß folgt)

Waldpastell / von Paul Zech

Ein jäher Sonnenschauer gab den Winterresten
Den Todesstoß. Da schmolz der Schnee zu Schaum;
Und Südwind kam und fing sich in den braunen Aesten,
Und hoch vom Wipfel bis zum Wurzelflaum
Ging wundersüßes Zucken nach den Blütenfesten.
Aufbrausend stieg der junge Saft: Gebt Raum!
Und sieh, bevor noch eine Lerche sang,
Stand schon mein Wald im Knospenüberschwang.

Aus einem lyrischen Flugblatt, das bei A. R. Meyer in Wilmersdorf erscheint.

Christa / von Julius Bab

Vor einiger Zeit (am fünfzehnten Dezember 1910) habe ich hier die Tragödie des allergläubigsten Judas besprochen, die Golo-Tragödie, die für uns das Kernstück, den lebendigsten Teil der Hebbelschen ‚Genoveva' bildet. Den lebendigsten, vom Blute des Künstlers am stärksten durchströmten Teil — in der architektonischen Anlage des Ganzen aber doch keineswegs das Zentralgebilde. Um eine reine Judas-Tragödie zu schreiben, dazu muß man entweder ein im Grunde nihilistisches Gemüt haben oder einen blos raffinierten Geschmack, der auf ‚anregende' psychiatrische Studien ausgeht. Beides lag Hebbel, soweit sein Wille, sein Bewußtsein, sein Geist überhaupt innerhalb dieses Werkes reicht, ganz fern. Und so heißt sein Stück mit vollem Bedacht nicht ‚Golo', sondern eben ‚Genoveva', und der Hauptton liegt nicht auf der Tat des Judas, sondern auf dem Werk des Erlösers, dem diese Tat dienen muß, auf dem Werk des Christus, der hier von einem weiblichen Wesen repräsentiert wird. Der echte Name dieser Tragödie wäre deshalb ‚Christa'.

Man braucht sich dabei nicht etwa ausschließlich auf die Offenbarung des Drago zu stützen, dessen Geist der Margareta verkündet:

„Er tat im Anbeginn den Gnadenschwur,
Daß er das arme menschliche Geschlecht
Nie tilgen will, wenn alle tausend Jahr'
Auch nur ein Einziger vor ihm besteht.
Auf Genoveva schaut sein Auge jetzt
Herab und sieht die Andern alle nicht;
In sieben langen, langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Mensch nur dulden kann.
Ich seh's mit Schaudern, und ich sah doch auch
Von fern die Krone schon, die ihrer harrt.
Dann endlich ist die Zeit der Prüfung aus,
Still geht sie ein zur ew'gen Herrlichkeit,
Und ein Gefühl erneuter Zuversicht
Durchdringt belebend jede Menschenbrust."

Vielmehr ist durchweg der Versuch gemacht, auf dem Wege der innigen Christusverehrung Genoveva und ihr religiöses Vorbild einander so nah zu rücken, bis uns die beiden Vorstellungen zusammenfallen. (Es ist also mit sehr viel schwächerem Gelingen angestrebt, was Gerhart Hauptmann im ‚Emanuel Quint' unlängst so außerordentlich gelungen.) Der Moment, in dem Genoveva zwischen Golo und sich das Kruzifix hebt und Golo das Bild des Heilands zu Boden schleudert, ist vielleicht der sinnbildlichste Ausdruck für diese erstrebte Identität. Weil aber, aus Gründen, die wir noch kennen lernen werden, die Genoveva-Gestalt nicht eigentlich zu vollem Leben erwachsen ist, wird am fühlbarsten und deutlichsten an ihr jene Seite, die sie dem Golo zuwendet, der Rest ihrer Göttlichkeit, ihre Daseinsschuld. Für den reinen Geist, auf den das Wesen dieser Heiligen zustrebt, ist nicht nur das Dasein an sich eine

Unvollkommenheit, ein Mangel, eine Sünde, sondern es wird auch die Quelle anderer Sünden, es ruft die Sünde in die Welt. In der Redewendung ‚sündhaft schön‘, die wir haben, liegt zweifellos außer dem banalen, christlich-asketischen Sinn eine Empfindung von der Gefahr, dem Gottherausfordernden, das in jeder so außerordentlichen Vollkommenheit liegt. Denn an dem Stumpfen geht sie zwar vorüber, aber gerade den Bessern, der seine Selbstachtung vor ihr wahren will und doch nicht die Demut des Dienens hat, kann sie zu Gewalttat, zu Wahnsinn und Zerstörung aufreizen. In dem Notschrei des Golo:

„Nimm, Ewiger, nimm sie zu Dir empor!
Nur, weil es Edelsteine gibt und Gold,
Gibt's Räuber. O, ich fühl' es, dieses Weib,
Wenn Du nicht schnell sie unserm Blick entziehst,
Ruft Sünd' ins Dasein, außerordentlich
Wie ihre Schönheit, einzig wie sie selbst!“

— in diesem Notschrei liegt die tiefste psychologische Verknüpfung zwischen der Heiligen und dem Verbrecher, liegt die ganze Notwendigkeit einer Judas-Existenz aufgedeckt.

Hebbel hat ‚Genoveva‘ den Gegenpol zur ‚Judith‘ genannt. Sie ist es in dem Sinne, daß Genoveva auf dem Wege des Duldens der gleichen Schuld des Seins verfällt, zu der Judith durch Handeln gelangt: beide streben nach einer so reinen Auflösung in dem Göttlichen, wie ihn die irdische Welt ohne Zerreißen unentbehrlicher Naturfäden nicht kennt.

*

So stark und deutlich Hebbel aber auch den Zusammenhang der Heiligen mit der Welt des Judas auszudrücken verstand, so wenig ist es ihm im Grunde gelungen, die Welt der Heiligen selbst, ihr willenlos in Gott verklärtes Dasein zu gestalten. Hebbel hatte eben doch nicht jenen unendlichen Reichtum des Lebens, jene tiefe Mannigfaltigkeit in sich, mit der Heinrich von Kleist nach der Penthesilea das Gegenbild Käthchen gleich vollkommen schaffen konnte. Obwohl er nach dem lebendigsten Modell, seiner Freundin Elise Lensing, zu gestalten meinte, wurde doch in dieser, wie in allen seinen Gestalten, nur eben das lebendig, was ihm aus seiner eigensten, stets trotzenden und kämpfenden Natur zufließen konnte; und so ist die passive Genoveva sehr viel formloser als die aktive Judith geblieben. Dramatisch stark sind nur ein paar wundervolle Worte und Gebärden, die die leidende Genoveva dem anstürmenden Golo entgegenstellt — stark durch die antithetische Kraft, mit der hier Hebbels Geist wieder das wilde Begehren mit der willenlos reinen Liebe kontrastiert. Aber das eigentliche Leben der Heiligen, das aus kampflosen Augenblicken still und rein in himmlischer Anmut fließen sollte, das bleibt die von allzubewußten Ausprägungen jeder Situation getragene Sprache Hebbels schuldig. Hübsch erfundene Einzelzüge bleiben gleichsam in starrer Vereinzelung stehen, weil der

musikalische Strom fehlt, der Ton kindlich unbewußter Erhabenheit, der sie zu einem Leben verschmelzen sollte.

Dieser Mangel wird nun noch verschärft durch die Gestalt der Margareta, die als das böse Prinzip in dieses Stück gestellt ist und zwischen der naiven Sinnlichkeit der volkstümlichen Hexenvorstellung und einer großartig ideellen Teufelin formlos in der Mitte stehen bleibt. Sie ist, wie sich nachher im Gespräch mit dem Geist des Drago deutlich genug zeigt, die einfache Verkörperung des Bösen, der Gegenwurf, den Satan gegen Gottes Genoveva getan hat (ähnlich wie Immermanns Merlin gegen Christus gestellt werden soll), und sie ist es deshalb auch, die im Stück die Judas-Logik, das Motiv zum Gottesverrat mit reinstem Raffinement ausspricht:

„. . . . . Wenn sie besteht,
Wer wehrt Euch dann, der neuen Heiligen
Mit eigner Hand als erstes Opfertier
Euch selbst zu schlachten? Doch — versucht sie erst
Und seht, ob sie's verdient. Das tut Gott selbst.
Er reichte keiner noch die Palme dar,
Die er zuvor in Flammen nicht geprüft."

Aber für diese Gestalt ist in einem Stück, das zum Gegenspieler Gottes den wirklichen irdischen Judas, einen Menschen aus Fleisch und Bein erhoben hat, eigentlich kein Raum. Die Tragödie, die durch Golo ganz auf eine reale psychologische Ebene gestellt ist, wird durch sie ins Allegorisch-Sakrale verlegt, und dadurch nimmt dies Zwittergeschöpf auch der Genoveva an dichterischer Kraft. Denn Genovea muß ja nun zugleich für den ganz lebendigen Golo und die doch mindestens halb allegorische Margareta Gegenspielerin sein. Und so erfährt die Genoveva-Gestalt, von Hebbel schon im rein Dichterischen, Sprachlichen im Stich gelassen, noch kompositionell eine Schwächung, eine Ablenkung ins Kalte, blos Bedeutsame. Und das Stück, das Shakespearisch gemeint war, als ein Lebensabbild, das erst in seiner ungeheuren Verdichtung, gleichsam nachträglich zur Chiffre ewiger Dinge wird, nimmt an dieser Ecke eine bedenkliche Wendung ins mystische Allegorien-Spiel der Spanier.

*

Es kommt noch ein andres hinzu, um die dramatische Stellung der Genoveva unsicher zu machen, etwas, was aus der innersten Natur des Stoffes stammt: die rührende Genoveva-Fabel ist gar keine rechte repräsentative Heiligen-Legende, ist es so wenig, wie die ihr eng verschwisterte Griselda-Tradition. Der Christ nämlich nimmt alles auf sich um Gottes willen, und sein Leben ist groß und erschütternd, gerade weil es keinen irdischen Grund hat, keinem individuellen Dinge wesenhaft verknüpft ist. Genoveva aber leidet ja zunächst um ihres Gatten, um ihrer ehelichen Treue willen; sie tut es freilich in christlich gott-

ergebenem Sinne, aber damit wird sie nur zur Christin, einer irdischen Schülerin der Heilslehre, einer Kompromißlerin — nicht zur leibhaftigen Trägerin des Christgedankens, nicht zur ‚Christa', was sie doch dem innern Wesen der Tragödie nach sein soll. So hat Genovevas Ehe innerhalb des Dramas zwiespältige Bedeutung: sie ist bald, wie es für eine rechte Heilige geziemend wäre, ihr Hindernis auf dem Wege zu Gott, ihr irdischer Rest, ihre Sündenschuld — bald ist sie ihr eigentlicher Weg zu Gott, das heißt, es scheint in nicht recht plausibler Weise ihre Liebe zu Siegfried mit ihrer Gottesliebe zusammenzufallen. Diese Koinzidenz wird uns nicht fühlbar, weil die Gestalt der Genoveva der Anlage — oder auch nur dem Gelingen? — nach nicht jene Möglichkeit bietet, wie der Golo: die erotische Wallung ekstatisch zu steigern, bis sie zum Symbol religiöser Begierde wird.

So kommt auch etwas Unsicheres und Zweideutiges in Golos berühmten Fluch auf die Ehe. Golo als der Allergläubigste, der mit grenzenloser, alles andre auflösender Leidenschaft liebt, darf mit Recht in der Ehe der Genoveva ein Verbrechen sehen, wenn diese Ehe das Hemmnis ist, das die Heilige an ein einziges irdisches Wesen befestigt. Der wahre Christus hat zu seiner Mutter gesprochen: „Weib, was habe ich mit Dir zu schaffen?" Golo ist aber voll im Unrecht, da diese Ehe nur Auslösung, nur Sinnbild für die große Liebeskraft der Genoveva sein soll, die sich gleichsam durch die Gattenliebe zur höchsten Gottesliebe entfaltet. Einmal taucht es empor, als ob Hebbel Genovevas Ehe selbst zum eigentlichen Tragödien-Motiv hätte erheben wollen, nämlich als solle sie gekennzeichnet werden als ihr vermeinter Weg zu Gott, den sie als einen Irrweg erkennen muß. Da ihr Golo das Urteil des Pfalzgrafen überbringt, ruft sie aus:

„Er hat mich so geseh'n, wie Gott mich sieht.
In dieser Stunde fängt mein Elend an."

Aber dies Motiv bleibt doch ganz im Hintergrunde, denn Golos Kampf um Gott beherrscht das Stück, und da die göttliche unüberwindliche Kraft, gegen die er anrennt, gerade in der Liebe und Treue Genovevas verkörpert ist, so kann nicht wohl im gleichen Drama diese eheliche Treue als ein verhängnisvoller tragischer Irrtum dargestellt werden. Die beiden Motive müßten sich gegenseitig Licht und Kraft rauben, und tatsächlich liegt denn auch in allen wichtigen Stellen des Dramas die Betonung so, daß die Ehe als das Sakrament erscheint, als das heilige Band, mit dem Genoveva zugleich alles verteidigt, was sie mit Menschheit und Gottheit zusammenbindet. Und Golos Fluch auf das Eheweib ist nichts als das Rasen des rohen Gläubigen, der den Heiland zu seinem speziellen Wundertäter und Beglücker vergewaltigen möchte und noch nicht begriffen hat, daß das Erlösungswerk durch Tragen und Entsagen, durch innere Glaubenstreue, durch Versenkung in den Geist der Liebe geschieht.

Aus München / von Lion Feuchtwanger

1

Im Hoftheater: ‚Achill‘, eine Tragödie von Ernst Rosmer. Wie man dieses Stück Schmidtbonns ‚Zorn des Achilles‘ vorziehen konnte, bleibt ein Rätsel. An den ersten Werken der Rosmer rühmte man die kecke Ehrlichkeit, den Mangel an Prüderie: dieses Drama ist prüde im schlimmsten Sinne. Wir wollen es der Verfasserin nicht verübeln, daß sie das erotische Moment strich, durch das Homer die Freundschaft des Peliden mit Patroklos und seinen Zorn belichtet; aber daß sie die animalische Neigung des Achill zu seiner Lustsklavin Briseïs in eine marlitthaft sentimentale Liebelei verfälscht und aus dem jünglinghaft gewaltigen Heros einen kindisch süßlichen Trompeter von Säckingen macht, kann ihr auch der Wohlwollendste nicht verzeihen. Alle Motive Homers sind verwässert; aus der Maschine erscheinen ein Gott und eine Göttin, Helden erschüttern die Szene und geben dröhnende Tiraden von sich: aber Götter, Helden und Frau Rosmer mühen sich vergebens, dem lahmen Gebild auch nur eine Spur von Leben einzuhauchen. Schließlich muß ich noch gestehen, daß mir, trotz der Anerkennung Babs, auch die goethischen Verse der Rosmer, die ruhvoll heitern, edel festlichen, die langhinhallenden, gelassenen, im Innersten zuwider sind. Solcher Verse hat man seit der ‚Iphigenie‘ viele Myriaden gebildet: sie sind ohne Echo edel und langweilig verklungen. Bei der Rosmer stört zudem die falsche Namenbildung, die man nur Goethe verzeiht, die ewig wiederkehrende, allzu wohlfeile Anwendung des antikisierenden Dativs statt der Präposition, und ich für meine Person bin so philosophisch verknöchert, daß ich der um ihrer Sprachkunst willen so hoch gepriesenen Dichterin schon den falschen Imperativ ‚treffe‘ ankreide. Die Aufführung des münchner Hofschauspiels war wohltemperierte Meiningerei, würdevoll und langweilig.

2

Im Neuen Verein: ‚Der Schmied von Kochel‘, Ein historisches Drama in vier Akten von Josef Ruederer, vom Autor aus dem Manuskript vorgelesen. (Die münchner und die berliner Hofbühne haben das Werk „aus dynastischen Gründen“ abgelehnt; nun wird sich vermutlich das münchner Schauspielhaus an die Uraufführung machen.) Den Josef Ruederer hat sein ‚Wolkenkuckucksheim‘ und das unartikulierte Gestammel seiner Verehrer arg in Mißkredit gebracht: aber wenn er auf heimischem, bajuvarischem Boden steht, dann könnte diesen Antaeus auch ein kritischer Herakles nicht ganz klein kriegen. Nicht als ob nun vor dem ‚Schmied von Kochel‘ alle Einwände verstummen müßten — im Gegenteil, das Werk wird, zumindest in seiner jetzigen Gestalt, sich auf keiner Bühne behaupten können: aber es steckt so viel

innere Not darin, die ganze Not des groben, treuen, klobigen, hilflosen, ungeschlachten bajuvarischen Volksgeists, und den Vortrag Ruederers beflügelte eine so unverfälschte, heißatmige Andacht zu seiner Sache, daß man mitgezogen wurde.

Es handelt sich um die Bauern vom Isarwinkel, die an ihrem vertriebenen Kurfürsten festhalten und lieber bayrisch sterben als österreichisch verderben wollen; die ihren Kurfürsten mit einem Heiligenschein umgeben, trotzdem sein Regiment sie mehr sekkiert hat als das österreichische; die es nicht glauben wollen, daß er ein Mensch ist, wie jeder andre, „der Wasser läßt, wenn ihm die Blase voll ist"; und die schließlich für ihn in den Kampf ziehen und sterben, dieweil er in Brüssel sitzt und hurt und spielt, ein glänzender Kavalier, ein behaglicher Genießer, und sich keinen Deut um die bayrischen Läufte schiert. Diesen dumpfen, trüb phantastischen Volksgeist, dem es nicht eingeht, daß einer eines Volkes Herr und doch ein Verächter dieses Volkes sein kann, diese triebhafte, stiernackige Glaubensseligkeit — man denkt an die Liebe unsrer Bauern zu Ludwig dem Zweiten — hat Ruederer prachtvoll gestaltet. Nur: ein Großer hätte auch die Komik mitgestaltet, die diesem starren Nichtbegreifen mit innewohnt. Ruederer sieht die Zweideutigkeit des Bajuvaren von heute: aber er hat nicht den Mut und die Konsequenz eines Shaw, eines Strindberg, sondern er macht Halt vor der Historie und vermag für die historischen Bauern nur Pathos, dramatisches allerdings, und gar keine Kritik aufzubringen. Vom dramaturgisch technischen Standpunkt aus wird man die Meisterschaft rühmen, mit der die Volksszenen geformt sind; aber man wird Ruederer raten, wenn er irgendeine Bühnenwirkung erzielen will, das überlange Werk mitleidlos um die Hälfte zu kürzen. Dann werden die Verehrer des Volksstücks ein Drama haben, das sie mit mehr Recht zelebrieren können als Schönherrs sentimentales Spektakel.

3

Im Lustspielhaus: noch immer Ida Roland, verschiedentlich garniert. Wir haben hier in München eine vortreffliche Fischküche, deren Speisekarte aber gewöhnlich nur Karpfen aufweist: Karpfen blau, gebacken, in Butter, in Essig, auf polnische Art. Das Lustspielhaus erinnert ein wenig daran: immer wieder Frau Roland, blau, in Butter, in Essig und so weiter. Im übrigen hat der Direktor Robert einen genialen Trick erfunden, um meine Prophezeiung, seine Wurstl-Herrlichkeit werde nicht mehr lange dauern, zuschanden zu machen: er hat mir nämlich nach meiner Wurstl-Glosse in der ‚Schaubühne' die Rezensentenkarten entzogen und mich gezwungen, der zahlende Besucher seines Theaters zu sein. So hat er erstens mich bestraft und zweitens sich die Mittel verschafft, im Lustspielhaus noch eine Zeit lang fortzuwursteln.

Unter Statisten / von Egon Erwin Kisch

Meine Bühnentätigkeit wird von der Kritik in der hartnäckigsten Weise ignoriert. Da ich aber nicht willens bin, mir gefallen zu lassen, daß meine Zugehörigkeit zur dramatischen Kunst in Böhmen und meine Teilnahme an ihrem Aufschwung von gehässigen Federn totgeschwiegen wird, so will ich sie selbst hier für die Ewigkeit verzeichnen. Der Beginn meiner Bühnenlaufbahn fällt in das vorige Jahrhundert. Wir gingen als Mittelschüler oft ‚statieren'. Erstens war es interessant, das Bühnentreiben aus nächster Nähe zu betrachten, zweitens war es ein einträgliches Vergnügen, da wir das Geld, das wir von den Eltern zum Theaterbesuch bekamen, für uns behalten konnten, und drittens gab es immer ein großes Gaudium. Bei der Aufführung der Oper ‚Die Rosenthalerin' hatten wir balgende Buben im Jahrmarktsgetümmel zu mimen und prügelten einander dabei in erfreulicher Weise, bis wir Beulen an den Köpfen und wunde Schienbeine hatten. In den ‚Hugenotten', in denen wir als Priester und Ministranten auftraten, zogen wir im dritten Akt auf offener Bühne statt in die Kirche in das Wirtshaus.

In der vorigen Woche habe ich nach längerer Pause meine ‚statistische' Tätigkeit wieder aufgenommen. Ich debütierte in ‚Wallensteins Tod'. Auch Kollege Devrient wirkte mit. Wir Statisten hatten Wallensteinsche Soldaten zu spielen. Herr Kristoff, als Garderobier daran kenntlich, daß er in seine beiden Rockaufschläge einige Hundert Stecknadeln eingesteckt hatte (Sigmund Lautenburg hat einmal einen Garderobier caesarisch grollend mit den Worten aus dem Dienst entlassen: „Geben Sie Ihre Nadeln ab!"), kommandierte, als wir in den Garderobensaal gekommen waren:

„Hosen, Stiefel und Röcke ausziehen, Westen anbehalten."

Wir bekamen rot-gelb-blau gestreifte Strümpfe, gelbe Schuhe, braunrote Pumphosen mit blauen Bändern am Knie, ein helles Wams, einen Brustlatz aus Blech, einen Ledergürtel mit herabhängenden Patronen, einen Degen und einen grauen Schlapphut. Während wir uns ankleideten, teilte der kleine Herr Rosenzweig, dessen Geschlecht schon seit einem halben Jahrhundert die Komparseriebeistellung für das Deutsche Landestheater besorgt, das Spielhonorar aus: Vierzig Heller für den Mann. Er selbst bekommt sechzig Heller; die übrigen zwanzig sind sein Gewinn. Ein Statist, der sich neben mir ankleidete, sagte auf Pragerisch zu mir:

„Ist das nicht dasselbe Stück, wo der Pallenberg den Wallenstein gespielt hat?"

Ich belehrte meinen Nachbar, indem ich ihm auseinandersetzte, daß ‚Herbstmanöver' und ‚Wallensteins Tod' Kriegsdramen verschiedenen Charakters seien, und daß der General Wallenstein nicht die

gleiche Charge wie der Kadettoffizierstellvertreter Wallerstein bekleide.

Inzwischen ist es sieben Uhr geworden, und wir Statisten schleichen auf die Bühne. Wir hören, wie Seni und Wallenstein astrologische Weisheiten tauschen. Schließlich finden wir auch eine Lücke in der Dekoration, durch die wir auf die Szene schauen können. „Glückseliger Aspekt!" Wallenstein hat diesen Ausruf getan, und die Kulissenschieber nehmen ihn als Stichwort, um uns von unserm Ausguck zu vertreiben. Flüche, in denen sich prager Bodenständigkeit mit gräßlichen Verwünschungen paart, schleudern sie mit verhaltener Stimme uns, „dem miserablen Komödiantengesindel", „den verkleideten Affenpintschern" ins Gesicht. Aber auch unter uns sind Männer von gewandter Rede, und sie bleiben den ‚Wolkenschiebern' und ‚Leinwandbaumeistern' grobe Antwort nicht schuldig. Zwischen Bühnenarbeitern und Figuranten herrscht seit urdenklichen Zeiten Erbfeindschaft und in den ewigen Kämpfen bleiben die Arbeiter immer Sieger. Denn sie sind Angehörige des Theaters, die Komparsen nur Fremde. Und das technische Personal hat im Inspizienten und im Regisseur mächtige Verbündete. Die jagen uns fort. Ich habe aber von allen Komparseriekollegen die größte Sehnsucht, doch etwas von den Vorgängen auf und hinter der Szene zu erhaschen, ich schleiche mich von einer Kulisse zur andern, von rechts, von der Zauberbude, in der der Oberbeleuchter mit Apparaten und Knöpfen hantiert, bis an die äußerste Linke, wo der Vorhangmeister das Steigen und Fallen des Vorhangs regelt, und komme mit dem Oberregisseur und sogar mit dem Direktor, dann mit dem vorbeikommenden Theatersekretär und mit mehreren Schauspielern in unsanfte Berührung. Lauter gute Bekannte — keiner erkennt mich. Ein Schauspieler, mit dem ich in der vergangenen Nacht bis viertel sieben Uhr früh Kognaksorten geprobt habe, beschimpft mich, weil ich ihm im Wege stehe. Und eine Schauspielerin, die zwei Tage vorher mit einer öffentlichen Vorlesung meiner Werke Erfolg hatte, schiebt mich höchst unsanft beiseite. Nur der, der den Butler gibt und selbst nicht zu erkennen ist, hat mich erkannt:

„Herr Redakteur, wie kommen Sie her?"

Ich bitte ihn um Stillschweigen, er sagt es mir zu, aber ich kann die Folgen dieser Erkennungsszene nicht vermeiden. Ein kleiner Statist, der neben mir steht, hat die Anrede gehört und fragt mich:

„Sie sind ein Redakteur?"

„Ja."

„Da haben Sie ganz recht, daß Sie sich keinen Sitz kaufen. Was brauchen Sie sich zu drängen! Und schade ums Geld ist es." Nach einer Weile fährt er aber fort: „Herr Redakteur, bitte schön, wie können Sie die Szenen kritisieren, die Sie nicht sehen?"

Da rücke ich denn mit der Wahrheit heraus: „Ich schreibe nicht über das Stück, ich schreibe nur über die Statisten."

„Ueber die Statisten? Das ist großartig. Da müssen Sie hineinschreiben, daß ich eine prachtvolle Stimme habe. Wenn ich disponiert bin, singe ich elfmal hintereinander das hohe C. Nur habe ich einen Herzfehler und kann mich deshalb nicht zum Sänger ausbilden. Aber als Schauspieler bin ich einmal aufgetreten. In Hirschberg."

„Was haben Sie da gegeben?"

„Den Okelly in ‚Maria Stuart'. Keine leichte Rolle. Ich sollte hinter einem Mauerstück auftauchen und den Mortimer warnen. Meinen Text konnte ich glänzend. Einen Souffleur hätte ich gar nicht gebraucht. Aber ich habe Pech gehabt. Der Garderobier hatte mir gesagt, ich brauche mich nur bis zum Gürtel zu kostümieren. Aber als ich mich über das Versatzstück beugte und mit voller Kraft schrie: „Flieht, Mortimer, flieht", kippte das Versatzstück um und ich fiel auf die Bühne. Das Publikum lachte wie wahnsinnig, denn ich hatte zu dem roten Wams meine graukarierten Straßenhosen an, und die Hosenträger hingen herunter. Der Direktor war wütend. Und bei der nächsten ‚Maria Stuart' mußte ich wieder im Volk stehen und Rhabarber murmeln. Seit der Zeit bin ich nicht mehr als Solist aufgetreten. Der Garderobier in Hirschberg ist schuld daran. Ich habe wirklich sehr viel Talent. Sie müssen schreiben, daß ich sehr viel Talent habe."

Der kleine Statist mit dem großen Ehrgeiz weicht nicht mehr von meiner Seite. Schließlich werden wir beide — im Auftrag des Inspizienten — auf den Korridor geleitet, und die Türe wird hinter uns geschlossen. Wir müssen durch die Katakomben, die von schwachen, mit Drahtnetzen umspannten Glühbirnen beleuchtet sind, wieder in die Garderobe hinab.

Wir haben ausgespielt und entledigen uns unsrer Rüstungen, in denen wir von halb sieben bis zehn Uhr abends bös transpiriert haben, und kleiden uns an. Einzeln verlassen wir die Garderobe und der kleine Statist schärft mir noch beim Abschied ein:

„Vergessen Sie nicht, hineinzuschreiben, daß ich eine prachtvolle Stimme habe!"

Aphorismen / von Egon Friedell

Am meisten lügen wir, wenn wir Wahrheiten aussprechen, die uns nicht gehören; denn diese lügen doppelt: sie sind unsre Lügen, die sich verleugnen.

Ein kluger Mensch soll schon aus Egoismus bescheiden sein; denn er schützt sich dadurch vor seinem perfidesten Gegner: vor sich selbst.

Für die meisten Menschen hat der Nebenmensch nur dann Wert, wenn er als ihr Vergrößerungsspiegel funktioniert. Fast alle unsre gesellschaftlichen Formen sind hierauf zurückzuführen.

Bonnolog / von Kim

Nun ward ein Winter krit'schen Mißvergnügens
heiterster Sommer noch durch Bonn und Busch.
Die Trauerspiele, die das Zwerchfell uns bedräut,
die Schwänke, die die Tränendrüsen drückten,
sind in der Literargeschichte tief begraben.
Nun schallt aus unserm Mund homerisch Lachen;
die Feder bleibt im Tintenfasse stecken.
Aus rauhem Shakespearewerk ward muntre Barnum-Mache,
aus Tragik Kientopp, kurz: aus Reinhardt Bonn.
Dies Schauspiel muß die Stirne mir entrunzeln.
Und statt zu reiten das kunstkritisch wilde Roß,
hüpf' ich behend auf einen Damenzelter
und säusle königsbergisch allgemein:
Es kostet nur ein Goldstück (oder anderthalb)
und eine Groschenfahrt nach Bahnhof Börse,
so findest du dich bald in jenem runden Bau,
darin die Wirte unsres Landes tagen,
bevor sie nächten im ‚Maxim' und ‚Riche'.
Und dort umschwirrt dich nun ein kunterbunter Film:
Es reiten Truppen ein, Herolde, Volk vorauf,
in Eisenblech geschiente Gardekürassiere,
die blasen, daß das Hören dir vergeht.
(Doch schau, daß dir das Seh'n nicht auch vergeht,
sonst kommst du nicht auf deine hohen Spesen.)
Dann schwankt ein Zug herein mit schwarz vermummten Pferden;
und wieder Truppen; wieder Pferde, Pferde, Pferde.
(Du siehst selbst Bonn vor lauter Pferden nicht.)
Dann ist da mittendrin ein Mord; Blut sickert in den Sand;
du ahnest nicht: weshalb, warum, wieso . . .
Denn eh dein Denken ansetzt, ists schon überritten,
und den plebejischen zweibeinigen Verstand,
der nach Zusammenhang und Sinn begehrt,
zerstampft der edlen Quadrupeden Tritt,
der nun auf steilen, grüngestrichenen Brettern
Kaskaden poltert, Pirouetten tänzelt . . .
Und schließlich eine Schlacht; zerschnitten von dem Schrei:
„Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für'n Pferd!"
Da fällt dir ein: das hörtest du schon mal . . .
Wo wars doch gleich? In Hoppegarten? Oder: Weißensee?
Nein, richtig, richtig. 's war im Schauspielhaus,
und auf dem Zettel stand: Richard der Dritte . . .

Pan-Talons

Die Leute vom ‚Pan' machen den Versuch, ihren Kerr durch die Veröffentlichung von ‚Aeußerungen' ins Leben zurückzurufen: sie zitieren drei Blätter und den wertvollsten Satz aus einer privaten Zuschrift (von Moritz Graupensuppe). Daß es bei diesen vier Stimmen sein Bewenden hat, ist, selbstverständlich, nur auf Mangel an Raum zurückzuführen, nicht etwa auf Mangel an Material. Denn die ‚Schaubühne', edel, hilfreich und gut, kann schon durch eine bescheidene Auswahl aus den ‚Urteilen der Presse' beweisen, mit wie einmütigem Jubel die letzte Tat des weiland Kerr von den Zeitungen aller politischen Richtungen und den verschiedenartigsten Zeitschriften aufgenommen worden ist.

Nationalzeitung

Der Polizeipräsident hat über die angeblich ‚außergesellschaftliche Annäherung' an eine Dame dem Gatten (und damit wohl auch der Dame selbst) Erklärungen abgegeben, die jede beleidigende Deutung als grundlos bezeichneten. Eine solche Erklärung hat bisher unter anständigen Leuten als völlig ausreichend und befriedigend gegolten. Bisher war es des Landes nicht der Brauch, Familienangelegenheiten mit literarischer Fehde zu verquicken und den Kampf gegen eine unbeliebte politische Persönlichkeit mit Pfeilschüssen aus dem Boudoir einer Frau zu eröffnen, das für den Gegner, wenn er vornehm denkt und handelt, stets unantastbar bleibt.

Deutsche Tageszeitung

Die großen auswärtigen Zeitungen haben teilweise den Angriff Kerrs mit Stillschweigen übergangen, andre ihn mit kurzem Fußtritt auf den Gerümpelhaufen des persönlichen Klatsches geschleudert, die Mehrzahl hat sich auf die Seite des Angegriffenen gestellt. Für alle anständigen Leute gilt es als Gesetz, daß eine rein persönliche Angelegenheit, die zwischen den Beleidigten aufgeklärt und erledigt ist, nicht in die Oeffentlichkeit gehört.

Leipziger Tageblatt

Alfred Kerr hat sich so wenig geschmackvoll gezeigt, tatsächlich für die Zeitschrift ‚Pan' über diese Angelegenheit einen Aufsatz zu verfassen, der offenbar von sensationellem Reklamebedürfnis mehr Zeugnis ablegt als von feinem ethischen Empfinden.

Das Blaubuch

Ich nehme Herrn von Jagow in Schutz. Ich finde, was er getan, menschlich und verständlich. Wenn ihr, Kritiker eines Jagow, von Amts wegen dazu verurteilt wäret, als Kunstüberwacher ständig durch Astlöcher zu gucken, dann guckt ihr doch auch lieber durch ein Astloch, hinter dem ihr euch gleichzeitig etwas für Herz und Auge versprecht.

Deutsche Zeitung

Die ‚politischen Freunde' des Herrn Cassirer waren der Ansicht, daß die an sich erledigte Sache sich politisch ausbeuten lasse und deshalb an die Oeffentlichkeit gebracht werden müsse, und Herr Cassirer scheint sich dem gefügt zu haben, obwohl er zuvor durch die Erklärungen Herrn von Jagows zufriedengestellt worden war. Das gibt der im Grunde genommen herzlich belanglosen Angelegenheit einen Beigeschmack, den freilich die mit einem besonderen Takt begabten Parteigänger des Herrn Cassirer nicht zu empfinden scheinen.

Das Theater

Alfred Kerr hat den traurigen Mut zu einer Taktlosigkeit gefunden, die ihm auch heute noch als heroische Tat erscheint. Seine Kritiker nennt er Kaffern und Hallunken. Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten, am wenigsten mit Herrn Kerr. Es ist gewiß sein gutes Recht, als Politiker den von ihm „weggewünschten Polizisten-Politiker" mit den schärfsten Waffen zu bekämpfen; aber wer einen Gegner diskreditiert, indem er einen

Privatbrief veröffentlicht, um aus einer Belanglosigkeit eine Affaire zu konstruieren, hat das Recht verwirkt, überhaupt jemanden einen Hallunken zu nennen.

Deutsche Montags-Zeitung

Sich heute noch mit Herrn Kerr zu beschäftigen, ist wohl verspätet. Denn die Art, wie er sich ‚Weltruhm' zu verschaffen gesucht, hat ihn gesellschaftlich bereits so weit erledigt, daß er, ohne jemanden damit zu kränken, jeden, der seine Taktik nicht bejubelt, öffentlich einen Hallunken schimpfen darf.

Die Fackel

In Berlin wurde kürzlich das interessante Experiment gemacht, einer uninteressanten Zeitschrift dadurch auf die Beine zu helfen, daß man versicherte, der Polizeipräsident habe sich der Frau des Verlegers nähern wollen. Das Experiment mißlang, und Herr Kerr ist dabei zu Schaden gekommen. Herrn von Jagow kann nichts schlimmeres vorgeworfen werden als Neugierde, wiewohl ihm auch die erwiesene Absicht auf eine Schauspielerin selbst die Todfeinde seines Regimes nicht ankreiden würden. Nur der Liberale trägt kein Bedenken, gegen den Tyrannen die Argumente des Muckers anzuführen. Herr Kerr nennt das Ganze einen „ethischen Spaß". Ich nenne es eine völlig humorlose Unsauberkeit.

Maximilian Harden in der ‚Zukunft'

Eine kluge Schauspielerin hat während einer Theaterprobe, der Herr von Jagow als Zensor beiwohnte, mit ihm über Literatur und Luftschiffahrt, Reisen und Reiten geplaudert. Er möchte das Gespräch, dessen Timbre ihm neu war, fortsetzen und fragt die Dame, in einem respektvollen Brief, ob er sie an einem dienstfreien Nachmittag besuchen dürfe. Aus diesem Brief wurden von Interessierten zwei Schlüsse gezogen. Erster: der Schreiber habe eine „unlautere Annäherung" gesucht. Zweiter: er habe seine Amtsmacht als Vehikel benutzt, um ans Ziel zu gelangen. Der Verdacht ist nach beiden Seiten unbegründet; und mit Jagows Erklärung, daß er nicht daran gedacht habe, der Ehre der Dame zu nahe zu treten, war die Sache aus, wenn nicht ein Gegenbeweis erbracht wurde. Der Mann, der in ärgerlicher Weise an seinen Vorgänger Zedlitz (sechziger Jahre) zu erinnern anfing, schien mir und vielen ruhigen Leuten für eine so exponierte Stellung noch nicht tauglich, und seine Abschiebung wurde im Februar ernsthaft erwogen. Jetzt hat er mit löblichem Anstand geschwiegen. Ihm hat der Lärm genützt: public opinion hat für den Angeschuldigten entschieden.

Ferdinand Avenarius im ‚Kunstwart'

Was um aller Himmel willen ist Entsetzliches dabei, daß ein Polizeipräsident einer Künstlerin einen Besuch machen will, um ein ihn interessierendes Gespräch fortzusetzen! Weltunkundig, das allerdings war Jagow auch da wieder einmal, schlimm genug für einen in seiner Stellung — aber was hat es mit der Moral und andern schönen Eigenschaften zu tun? Uns draußen war für die gewaltige Aufregung der Herren und Herrchen nichts bezeichnender als das Aufstöbern von irgendwelcher möglicherweise früher einmal von Jagow oder einem seines Namens getanen begnadigten Uebeltat, mit der Frage: Wer war das wohl? und am Schlusse dem klassischen: Hä?

Theodor Wolff im ‚Berliner Tageblatt'

Man schließt nun wohl am besten die Diskussion über eine Privatangelegenheit, die von den Beteiligten korrekt erledigt worden war. Was Herr von Jagow in seinen Mußestunden tut und schreibt, geht uns nichts an, und gern wollen wir, daß selbst in Zweifelsfällen das Wort Geltung hat: Privatweg! Betreten untersagt!

Rundschau

Carl Forest

Carl Forest kritzelt seine Menschen. Er zeichnet krause, zitternde Linien und verschnörkelt Häkchen und Schwänzchen. Seine Gestalten haben etwas Zerknittertes, Zusammengeknülltes. Ihr Leben liegt versteckt in Winkeln und Kurven. Sie sind schief, verbogen. Ihr Körper, an dem die Arme krumm, hilflos, wie zufällig herunterhängen, ist gewunden, gedreht. Man weiß nie, wo er sein Schwergewicht hat. Es scheint außer ihm zu liegen. Denn er will immer nach einer Seite hin überkippen. Er steht und geht nicht, er purzelt, er stolpert, er fällt.

Wie der Körper dieser Menschen hat ihre Sprache etwas Zerdrücktes, Verkümmertes. Sie ist heiser, nasal, tonlos, unartikuliert, scheinbar nicht fertig geworden. Sie wird nicht gebildet, nicht gesprochen, sie fällt wie von selbst aus dem Munde. Zuerst langsam, stockend, dann schneller, immer schneller. Sie treibt eine Art Vogel-Strauß-Politik. Sie horcht schüchtern, zaghaft umher, nimmt, sobald sie sich bemerkt glaubt, einen überstürzten Anlauf, wie mit zugehaltenen Ohren, und fühlt sich nun unbeachtet.

Das seelische Gewicht von Forests Gestalten ist verschoben und gewissermaßen verrutscht. Ihr Inneres hat auf der einen Seite einen Auswuchs, während es auf der andern verkümmert ist. Eine Narretei belastet es und zieht es nieder. Auch seelisch sind Forests Menschen windschief. Sie alle sind putzige Kerle, die von irgend einer fixen Idee leben. Diese macht sie schüchtern, hilflos, gedrückt; macht sie scheu, einsam, mißtrauisch. Oder sie macht sie eitel, stolz, hoffärtig. So entstehen rührende Bilder niedergeworfenen, überrannten Menschentums: der alte Ekdal, Knut Brovik, Foldal. So die krausen Umrisse gezeichneter, aber wieder aufbegehrender Menschen wie des Mortensgard. So die gekrümmten, in sich selbst zurückkriechenden Linien feiger, vor lauter Angst nach allen Seiten zugleich sich windender Kerle wie des Aslaksen. Wenn Forest hier noch eingeschüchterter schleicht, noch ratloser umherblickt, noch entsetzter seine Worte verliert, als in andern Rollen, so wirkt er, wenn er eitle, posierende Burschen gibt, durch das vergebliche Bemühen, seine krummen Gliedmaßen grade zu recken und seinem Organ pathetische Nuancen abzulocken. Dann kommt ein so komischer Kauz wie der Allerweltskerl Blond im ‚König' zustande.

In Forest gestaltet sich alles kleine Narrentum. Alle Verranntheiten menschlicher Natur finden in ihm einen Spezialdarsteller. Aber nur, solange sie sich nicht zu weit von den Grenzen der Bürgerlichkeit entfernen. Sobald sie sich zu dämonischer Besessenheit steigern, zersprengen sie die Form dieses Schauspielers, die ihrer geschilderten Art nach nur drollig-ernste Verschrobenheiten, nicht aber tragische Verstiegenheiten faßt. Herbert Jhering

Apostel

Nach der Meinung des ungarischen Schriftstellers Adolf Andreas Latzko sind von zwölf menschenartigen Geschöpfen acht bis neun teils furchtbar dumm, teils furchtbar gemein. Ihnen geht es gut, so lange sie jung und genußfähig sind. Die übrigen drei bis vier sind teils höchst anständig, teils höchst begabt. Ihnen geht es erst gut, wenn es zu spät ist, und manches Mal auch dann noch nicht. Je nach Alter, Temperament und Erfahrungen wird man finden, daß Herr Latzko das Leben allzu trostlos oder allzu rosig oder annähernd richtig sieht. Aber wichtig ist doch wohl nur, ob er es gestalten kann. Aller Anfang ist zäh, auch der Anfang dieser Tragikomödie. Mit der zweiten Szene wird sie munter. Urplötzlich entdeckt man den bedeutender Maler Johannes Franz, der etwa ein Vierteljahrhundert in der Nähe einer Großstadt verborgen geblüht und geschuftet hat. Welche Humore werden sich daraus entwickeln, daß jetzt Kunsthändler, Kritiker, Reporter, politische Parteiführer und Snobs aus dem alternden und kränkelnden Mann Kapital jeder Art zu schlagen suchen! Es entwickelt sich wenig. Die Satire bleibt eintönig und wird infolgedessen für drei Akte zu grob. Für drei Akte hätte entweder die Ausbeutersippe mit einem ganz neuen, ganz großen Ingrimm verzerrt oder das Opfer mit einem leuchtenden seelischen Reichtum begabt werden müssen. Latzko gibt in den gelungenen Szenen liebenswürdige Zulänglichkeiten und mancherlei verschämte Lyrismen und in allen Szenen einen gepflegten Dialog. Der dritte Akt wird oder wurde leider durch eine psychologische Unmöglichkeit zerstört. Der Ankläger Latzko verspricht sich keine geringe Wirkung davon, daß ein eitler Kritiker dem sterbenden Künstler seinen Nekrolog vorliest. Aber dazu kann es niemals kommen, weil die Frau des Künstlers, wie sie gezeichnet ist, nicht einen Augenblick von seiner Seite weichen und den geblähten Zeitungsschreiber zum Teufel jagen wird. Im Theater ärgert man sich darüber, mit welcher Plumpheit hier ein Effekt erstrebt und eben durch diese Plumpheit vereitelt wird. Wer hinterher das Buch befragt, sieht verwundert, daß eine völlig ausreichende Motivierung gestrichen worden ist. Latzko hätte das entweder nicht tun oder dem Regisseur nicht erlauben dürfen. Warum ‚Literarischer Abend', wenn ein wirklich nicht übermäßig literarisches Stück durch lächerliche und ganz unnotwendige Verstümmelungen vollends unliterarisch gemacht wird? Warum überhaupt Literarischer Abend? Das sollte doch auch heißen, daß auf besondere schauspielerische Bemühungen zu rechnen ist. Im Modernen Theater waren die Reste des Gettkeschen Ensembles durch ein oder zwei Gäste nicht verstärkt, sondern nur vermehrt worden. Denn die weitaus wertvollste Leistung lieferte ein Mitglied dieses Ensembles. Herr Carl Goetz, von dem man nicht einmal den Namen kannte, gab den Maler mit einer Zartheit, deren man sich noch mehr zu freuen hat, wenn sie ein unverwischbares menschliches Teil des Schauspielers ist, als wenn sie von ihm in diesem einen Falle als Charakterisierungsmittel verwendet wurde.

S. J.

Aus der Praxis

Annahmen

A. Halbert: Karen, Einaktige Tragödie. München, Lustspielhaus.

Gustav Otto Loeffler: Die Lebensphilosophen, Vieraktiges Schauspiel. Cöln, Deutsches Theater.

Leo Walther Stein und Ludwig Heller: Die Ahnengalerie, Lustspiel. Frankfurt am Main, Neues Theater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

31. 3. Rideamus: Der falsche Prinz, Dreiaktiges Märchen. Dessau, Hoftheater.

1. 4. Paul Eger: Operette, Acht Szenen aus dem Leben einer Schauspielerin. Prag, Deutsches Landestheater.

F. Holm (Gräfin Leiningen): Seiner Zeit voraus, Schauspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

7. 4. Paul Ernst: Brunhild, Dreiaktiges Trauerspiel. München, Residenztheater.

9. 4. Hermann Kienzl: Brautnacht, Dreiaktiges Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

12. 4. Herbert Eulenberg: Anna Walewska, Fünfaktige Tragödie. Hannover, Deutsches Theater.

Margarete Pochhammer: Frau Major Lüdicke, Dreiaktiges Lustspiel. Halberstadt, Stadttheater.

13. 4. Adolf Andreas Latzko: Apostel, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin, Literarischer Abend des Modernen Theaters.

2) von übersetzten Dramen

Charles Klein: Die Maus und der Löwe, Amerikanische Komödie. Dresden, Residenztheater.

3) in fremden Sprachen

Sem Benelli: Der schlechte Mantel, Versdrama. Turin, Teatro Regio.

Edmond Guirand: Mario Victoire, Historisches Effektstück. Paris, Théâtre Antoine.

Luigi Capuana: Gevatterschaft, Vieraktiges Drama. Mailand, Teatro Fossati.

Jacques Coupeau: Die Brüder Karamasow, Fünfaktiges Schauspiel. Paris, Théâtre des arts.

Henri Lavedan: Die Freude am Laster, Vieraktiges Sittenstück. Paris, Comédie.

Sophus Michaëlis: Sankt Helena, Vieraktiges Schauspiel. Kopenhagen, Königliches Theater.

Neue Bücher

Fritz Wittels: Tragische Motive. Das Unbewußte von Held und Heldin. Berlin, Egon Fleischel & Co. 165 S. M. 2,—.

Neue Dramen

Adolf Fleischmann: Ausgewählte Dramen. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 302 S.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Kainz. Der neue Weg XI, 14.

Otto Brahm: Die Lustbarkeitssteuer. Deutsche Bühne III, 7.

Eberhard Felisch: Konzessionspflicht für Gastspiele. Deutsche Bühne III, 7.

Adolf Grote: Moritz Heimann und sein ‚Joachim von Brandt'. Masken VI, 30.

Georg Hartmann: Richard Wagners Walküre. Deutsche Bühne III, 7.

Martin Jacobi: Louis Spohr. Beilage zur Vossischen Zeitung 15.

Hans Land: Ein Dichter der Landstraße (Maxim Gorki). Reclams Universum XXVII, 28.

Heinz Manthe: Karl Gutzkow als Dramatiker. Masken VI, 28.

Paul Marsop: Schwabinger Volksfestspiele und Reinhardterei. Türmer XIII, 7.

Pordes-Milo: Moderne Tänzerinnen. Blaubuch VI, 14.

Engagements

Amsterdam (Deutsches Theater): Willy Brückjam, Martin Thiel 1911/12.

Breslau (Vereinigte Theater): Oscar Brandl 1911/14.

Bromberg (Stadttheater): Willi Wagler 1911/13.

Chemnitz (Neues Theater): Herrmann Voigt 1911/12.

Coblenz (Stadttheater): Alfred Hof 1911/12.

Darmstadt (Hoftheater): Karl Bernhardt.

Erfurt (Auenkellertheater): Max Rogall, Sommer 1911.

Freienwalde (Kurtheater): Hans Quaiser.

Graz (Stadttheater): Gertrud Bucherer 1911/13.

Hamburg (Stadttheater): Paul Petri.

Hannover (Hoftheater): Paula Stein.

Heilbronn (Stadttheater): Max Ungibauer.

Kattowitz (Neues Stadttheater): Eugen Felber 1911/12.

Liegnitz (Stadttheater): Kurt Wilcke.

Mainz (Stadttheater): Trude Tandar.

Mannheim (Hoftheater): Mathieu Frank 1911/14.

Meiningen (Hoftheater): Eugenie Jacobi 1911/14.

Mülhausen (Stadttheater): Ferry Dittrich 1911/13.

München (Hoftheater): Hans Kreutz.

— (Schauspielhaus): Franz Felix 1912/15.

Naumburg (Stadttheater): Ludwig Selly, Sommer 1911.

Salzburg (Stadttheater): Margit Juntan 1911/12.

Trier (Stadttheater): Paul Rudolf Schulze 1911/12.

Wiesbaden (Hoftheater): Eugenie Jacobi 1914/19.

Zürich (Stadttheater): Grete Reinl 1911/13.

Todesfälle

Hans Gelling in Weimar. Geboren in Cassel am 14. Oktober 1858. Intendanzrat und dramaturgischer Leiter des Hoftheaters in Weimar.

Nachrichten

Der Direktor der Neuen Wiener Bühne, Adolf Steinert, wurde als Regisseur an das wiener Deutsche Volkstheater engagiert.

Die Presse

Adolf Andreas Latzko: Apostel, Tragikomödie in drei Akten. Literarischer Abend des Modernen Theaters.

Berliner Tageblatt: Der Dichter kann noch recht naiv sein, schreckt aber keineswegs vor Sentimentalitäten zurück. Er wird wohl nicht, wie sein Maler, einst im späten Alter als Genie entdeckt werden. Aber man darf ihn gelten lassen.

Lokalanzeiger: Gewiß gehört zu den Qualitäten, die ein modernes Bühnenwerk hinreichend der Literaturfähigkeit verdächtigen, ein ausreichender Mangel an Unterhaltsamkeit, aber schließlich muß denn doch auch etwas dahinterstecken.

Börsencourier: Für die kriegerische Stimmung wilder Angriffslust im Künstler hat der Verfasser ein paar recht hübsche Sätze gefunden. Sonst aber ist er ganz in Rührseligkeit und schablonenhaften Karikaturen stecken geblieben.

Morgenpost: Herr Latzko hat sich hier Scherz, Satire und Ironie ohne jede tiefere Bedeutung von der Seele geschrieben.

Vossische Zeitung: Eine Künstlertragödie, die sich wohl niemand, obwohl sie sehr melancholisch endet, zu Herzen genommen hat.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 17
27. April 1911

Das persische Oberammergau / von Karl Witte

In Persien beschränkt man sich mit theatralischen Darstellungen auf den Trauermonat Moharrem, in welchem Hoseïn, der Sohn Alis und der Fatime, der Tochter des Propheten, von Leuten des Kalifen Jazid in der Wüste nahe bei Karbela im ungleichen Kampfe getötet wurde. Diese Schauspiele, in denen die den Herzen der Perser am nächsten stehenden heiligen Personen verkörpert werden, gelten als eine Art Kundgebung der Shiten gegen die Sumiten und erfreuen sich bei den verschiedensten Klassen der Bevölkerung großer Beliebtheit, obwohl die hohe Geistlichkeit ihnen nichts weniger als wohlwollend gegenübersteht. Die Reichen machen sich ein Verdienst daraus, die großen Höfe ihrer Häuser für die Aufführung der religiösen Dramen unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, und die Nachbarn wetteifern miteinander, zu dem löblichen Zweck ihre Gemälde, Teppiche, Vorhänge, Spiegel, Kronleuchter, Lampen leihweise herzugeben. Eintrittsgeld wird nicht erhoben; jedermann, auch der Geringste aus dem Volke, ist als Zuschauer willkommen. Der ganze Hof wird für solche Gelegenheiten mit Teppichen belegt; das weibliche Geschlecht ist natürlich von dem männlichen getrennt und darf nur tief verschleiert erscheinen, abgesehen von ganz kleinen Mädchen. Die Schauspieler, die sich unter einem ‚Meister' zu Gesellschaften zusammentun, kommen im allgemeinen, dank der Großmut der Gönner ihrer Kunst, wohl auf ihre Kosten. Einen Star, der besondere Anziehungskraft ausübt, können sie nicht gut entbehren.

Eustache de Lorey, der mehrere Jahre der französischen Gesandtschaft in Teheran angehörte, wohnte als Gast eines Ministers der Darstellung eines solchen religiösen Dramas bei. In einem Buch, das er mit Douglas Sladen gemeinschaftlich in englischer Sprache verfaßt

hat: ‚Queer things about Persia‘, spricht er von einem ‚persischen Oberammergau‘. Die nach dem Hofe herausgehenden geöffneten Fenster bildeten für den Würdenträger und die von ihm eingeladenen Zuschauer gewissermaßen die Logen. Das in der Mitte des Hofes befindliche, mit Brettern bedeckte große Wasserbassin stellte die Bühne dar. Der Herr Direktor selbst hielt es nicht für unter seiner Würde, mit einigen Gehilfen höchsteigenhändig an Masten Löwenfelle zu befestigen, die an die Wüste erinnern sollten, außerdem Banner und allerlei kriegerische Ausrüstungsgegenstände als Schlachtensinnbilder. Unter einem mit Wasser gefüllten reichverzierten silbernen Eimer hatten sich die Zuschauer den Tigris zu denken, unter einem Haufen Spreu Wüstensand, mit welchem sich die Schauspieler in Klageszenen nach biblischer Art das Haupt bestreuen sollten. Während der Vorbereitungen reichten Diener des Hauses Eis, Scherbet und andere Getränke herum.

Zur Aufführung gelangte eines der volkstümlichsten Schauspiele: ‚Kassems Hochzeit‘, von dem man eine vollständige Uebersetzung in Gobineaus ‚Réligions et Philosophies dans l'Asie Centrale‘ findet. Kassem war ein Sohn Hassans und Neffe Hoseïns: es handelte sich also in dem Stück um Personen, für die man bei dem sehr zahlreichen, aus allen Schichten der Gesellschaft zusammengesetzten Publikum von vornherein das lebhafteste Interesse voraussetzen durfte. Eingeleitet wurde die Vorstellung durch lauten Trompeten- und Hörnerklang und Trommelschlag. An der Spitze der Schauspielertruppe, die endlich nach ziemlich langem Warten auf der Bildfläche in feierlichem Aufzuge erschien, marschierte der Träger der Titelrolle, ein hübscher Knabe von fünfzehn Jahren mit lang herabwallendem lockigem Haar. Ueber einer glänzenden Rüstung trug er einen Kaschmirshawl, auf dem Haupt einen goldenen Helm. Sein ganzes Auftreten verriet, daß er von seiner Bedeutung einen hohen Begriff hatte. Von einem Eingeweihten erfuhr der Franzose, daß der Darsteller aus Issahan stammte und von seinem Vater, dem Direktor einer Tänzergesellschaft, seit seiner frühesten Kindheit zum Tänzer ausgebildet worden war. Wegen seiner melodischen Stimme und seiner vollkommenen Mimik jedoch hatte er sich der heiligen dramatischen Kunst zugewendet und verdiente damit an den zehn ersten Tagen des Moharrem vierhundert Toman, etwa dreitausend Mark, eine für persische Verhältnisse bedeutende Summe, die er nur durch gelegentliches Singen in vornehmen Häusern während der übrigen Zeit des Jahres zu vermehren brauchte, um als ein Mann, dem reichliche Mittel zu Gebote standen, auftreten zu können. Die böse Nachrede behauptete, er sei dem Trunke ergeben, in moralischer Hinsicht nichts weniger als einwandfrei und bereit, jederzeit zu seinem früheren Berufe zurückzukehren, wenn ihm dazu verlockende Angebote gemacht würden. Wegen

seiner Launenhaftigkeit und Anmaßung wurde er angeblich von dem Meister der Truppe und seinen Kollegen als ein Dorn im Fleische empfunden — also ein echter Star.

Ihm zur Seite, aber doch ein wenig im Hintergrunde, schritt ein hochgewachsener Schauspieler, der in einem grünen Gewande und mit einem mächtigen Turban von derselben Farbe Hoseïn, den rechtmäßigen Kalifen in den Augen der Perser, verkörperte. Andre Knaben und Männer, zum Teil in weiblichen Rollen, folgten. Diese erste Gruppe repräsentierte die sogenannten ‚Leute des Zeltes', das heißt: die Familie des Imam. Während der ganzen Vorstellung verließen sie nicht die Bühne, auf der man sie sich als gegenwärtig zu denken hatte, wenn sie saßen; sobald sie sich von ihren Sitzen erhoben, galten sie als abwesend. Kassem ließ sich auf einem wundervollen seidenen Teppich nieder, zu seiner Seite seine Braut Zobeida, Hoseïns Tochter. Zu den Leuten des Zeltes gehörte auch ein kleiner Knabe in der Rolle des Jüngsten des Geschlechtes, Ali Akbars, der auf der Flucht von dem Zelt nach dem Tigris, wo er seinen brennenden Durst stillen wollte, von den Pfeilen der ihn verfolgenden Feinde niedergeschossen und dann in Stücke gehauen wurde.

Der zweite Aufzug, der den Kalifen Jezid mit seinem Gefolge darstellte, war weit glänzender als der erste. Die reichsten Gewänder, die kostbarsten Edelsteine, die funkelndste Rüstung waren für diese Schauspieler reserviert und bildeten einen auffallenden Gegensatz zu den im allgemeinen einfachen Kostümen der Leute des Zeltes. Der Kalif trug ein silbernes, goldgesticktes Gewand, zu seinem Schmuck hatte der Herr des Hauses das kostbarste Geschmeide seines Harems zur Verfügung gestellt. Sein von zwei Pagen geführtes Roß war auf das prächtigste aufgezäumt, andere Pagen trugen seinen Schild und sein Schwert. Seine Frauen erschienen unverschleiert; es waren Knaben, zu deren Verkleidung europäische Damen in Teheran einen Teil ihrer Garderobe leihweise hergegeben hatten, ein Umstand, der unzweifelhaft darauf berechnet war, sie in den Augen des Publikums noch verachtungswerter erscheinen zu lassen, als sie den Rechtgläubigen an sich schon waren.

Bevor das eigentliche Stück begann, las ein Mullah von einer Tribüne in sehr lauter, singender Stimme aus einer langen Papierrolle eine Art Prolog ab, in der er den Gegenstand der Tragödie, die zur Aufführung gelangen sollte, erklärte. Dann erhob sich Hoseïn zu einer Ansprache, die er ebenfalls vorlas. Die meisten Schauspieler folgten diesem Beispiel, indem sie ihre Rollen nicht aus dem Gedächtnis hersagten, sondern sie ablasen. Ganz besonders ergreifende Auftritte begleitete das Publikum, das sich jeder Beifallsäußerung enthielt, mit lautem Wehklagen, wobei viele sich zum Zeichen ihrer tiefen Erschütterung an die Brust oder vor den Kopf schlugen. Aus den

Reihen der weiblichen Zuschauer ertönte ein vielstimmiger Schrei des Entsetzens, als Hoseïn in einem pathetischen Augenblick durch die Bretter, mit denen das Bassin belegt war, hindurchbrach und hineinfiel. Gefährlich war es weiter nicht; ein europäisches Publikum würde bei solchem eher lächerlichen als tragischen Mißgeschick auf der Bühne wohl kaum den gebührenden Ernst bewahrt haben. Anders aber dieses auf dem Hofe des persischen Würdenträgers bunt zusammengewürfelte Publikum: es schien darin eine vom Himmel verfügte Verschärfung der Katastrophe zu sehen. Nachdem der Schaden schnell notdürftig ausgebessert war, wurde die Vorstellung fortgesetzt, als ob nichts passiert wäre. Hassan stirbt an seinem Hochzeitstage an den Wunden, die er im blutigen Handgemenge mit den syrischen Feinden davongetragen hat. Seine Mutter, seine junge Braut und seine Tante, eine Tochter des letzten Perserkönigs der Sassanidendynastie, beklagten gemeinschaftlich das schwere Geschick, das mit seinem Tode sie und alle Rechtgläubigen betroffen.

Am Schlusse der Vorstellung stellten sich alle Schauspieler in einer Reihe auf und sprachen zusammen ein Gebet, das in den Wunsch ausklang: Gott möge ihnen — nämlich den Darstellern — ein gnadenreiches Leben gewähren.

Schicksal / von Alexander Beßmertny

Ich liebte ein süßes Mädel. Sie küßte mich wieder. Man kannte sie nicht, und ich war beliebt.

Ich liebte eine Sängerin. Sie sagte: „Du küssest Moll". Sie sang meine Lieder, und man begann mich zu fürchten.

Ich liebte eine Malerin. Sie sagte: „Du küssest violett". Sie karikierte mich. Das Bild kam in die Sezession, und ich war lächerlich gemacht.

Ich liebte eine Dichterin. Sie sagte: „Der Rhythmus deines Kusses ist asklepiadeïsch". Sie schrieb einen Roman, in dem sie mich stilisierte, und ich war kompromittiert. Seidem wurde ich nicht mehr eingeladen und aß nur noch selten zu Abend.

Ich liebte meine Frau. Sie war zuerst konsterniert, dann verachtete sie mich.

Gestern vor acht Tagen berichtete mein Freund, der Redakteur, meinen Tod.

Seitdem weint das süße Mädel, die Sängerin singt wieder meine Lieder, die Malerin verkauft meine Portraits, der Roman meines Lebens ist das Buch der Saison, man renommiert mit meiner Bekanntschaft und beneidet meine Frau.

Vom Schauspielhaus

Seit Lindaus Antritt werden sogenannte Literarische Abende angekündigt. Wenn der festgesetzte Termin herannaht, muß der Direktor die Nachwehen einer leichten Influenza durch einen längern Urlaub beseitigen. Es werden aber seit und trotz Lindaus Antritt, ganz wie in alten, unliterarischen Zeiten, daneben noch immer gewöhnliche Neueinstudierungen und Premieren angekündigt, und diese müssen mit einer gewissen Regelmäßigkeit verschoben werden, weil „die Vorbereitungen für die Literarischen Abende eingreifende Veränderungen in den Dispositionen mit sich bringen". So wird auf eine wahrhaft geniale Weise dadurch, daß etwas nicht geschieht, verhindert, daß etwas geschieht. Erstaunlich, wie es dabei Ende April auch nur zu einer Aufführung der ‚Stützen der Gesellschaft' hat kommen können. Nach der ‚Nora' eins der folgenden Dramen zu spielen, wäre wahrscheinlich zu stürmisch gewesen. Man kroch zunächst einmal wieder zurück. Vielleicht darf uns dieser Grad von Schlafmützigkeit allmählich ein bischen auf die Nerven fallen. Vor zwanzig Jahren war das berliner Hoftheater so weit, daß es Dramen von Ibsen und Hauptmann, ‚Die Frau vom Meere' und ‚Hannele', aus den Manuskripten gab. Dergleichen erwarten wir längst nicht mehr. Daß aber nach einem Winter Benedixens, Wicherts und Otto Ernsts die Darbietung von Ibsens überwiegend unibsenschem Theaterstück wie eine Rückkehr zu den fortschrittlichen Prinzipien der neunziger Jahre berührt: das ist ein Zustand, den wir verdienen, und an dem wir mitschuldig werden, wenn wir ihn — in der Ueberzeugung, daß ja doch alles beim alten bleibt — ruhig mitansehen. Qui tacet, consentire videtur. Darum muß von Zeit zu Zeit wiederholt werden, was zu sagen mich mindestens eben so sehr langweilt wie euch, es anzuhören.

Wird nun solch ein handfestes altes Theaterstück mit Ahnungen einer unauffälligern Technik, Keimen einer neuen Seelenkunde, Ansätzen einer subtilern Charakteristik — wird es nun wenigstens reizvoll dargestellt? Es käme darauf an, eben diese Mischung zu zeigen. Die Effekte sind so unwiderstehlich, daß nicht viel für sie zu geschehen braucht. Im ungetrübten Stil der Vergangenheit spielt sich das Stück von selbst. Also könnte ein Regisseur alle Kraft darauf verwenden, gegen jenen Stil vorzugehen. Ein Regisseur des Schauspielhauses. Der Regisseur etwa des Lessingtheaters, wo man sich jahrelang gewöhnt hatte, jedes Tierlein der Ibsenschen Menagerie aufs intimste auszutuschen, mußte, umgekehrt, seinerzeit aus diesem Kom-

promißstück gerade die derben Wirkungen herausholen. Ob Herr Patry, der ohne Zweifel irgendwie zum Regisseur beanlagt ist, bei Brahm genug gelernt hat, um den Hofschauspielern die ‚Stützen der Gesellschaft' beizubringen: das hätte sich beurteilen lassen, wenn er nicht zugleich Konsul Bernick hätte sein wollen. Beides zu vereinigen, wäre auch für einen stärkern Mann keine Kleinigkeit. Daß in solchem Falle Lindau selbst Regie zu führen hat, wofern er schon zufällig in Berlin ist: das wird am Gendarmenmarkt nicht empfunden. Der Regie des halbierten Herrn Patry waren besondere Absichten nicht anzumerken. Eine bestimmte Atmosphäre, die Kleinstadtluft, die um das ganze Stück sein soll, hatte in der nötigen Intensität nur die erste Szene, das Kaffeekränzchen. Das Ensemble selbst zerfiel in fünf Gruppen, die ziemlich unvermittelt neben einander her spielten. Von der ersten Gruppe weiß ich nicht, ob sie im Schillertheater möglich wäre: Tante Martha deklamierte in holder Ahnungslosigkeit mühsam eingelernte Sätze herunter, und Johann Tönnesen hieß Chingachgook, statt Staegemann. Die zweite Gruppe wäre im Schillertheater möglich: Betty Bernick hatte die herkömmlichen Gebärden für Mutterschmerz, und Dina Dorff ersetzte Individualität durch Puppenhübschheit. Die dritte Gruppe war schon Schauspielhaus: Herr Schroth vereinfachte für sich und vergröberte für uns den Hilfsprediger Rorlund, einen arglosen Salbader, zu einem kleinen Tartüff, und Herr Kraußneck war ein leidlicher Auler, sah aber aus, als ob er lieber ein leidlicher Bernick gewesen wäre. Die vierte Gruppe war gutes Schauspielhaus. Herr Patry als Bernick von vorzüglicher Exaktheit. Früher war der Konsul ein recht gewöhnlicher Schuft, an dessen Besserung zu glauben schwer fiel. Bassermann gelang es, aus dem Schuft einen unselig verstrickten Mann zu machen. Herr Patry hält sich ungefähr in der Mitte. Er hat so viel bürgerliche Jovialität, daß er niemals zum Theaterintriganten wird, und wiederum einen so echten Ton von falschem Biedermann, daß man ihm niemals ganz über den Weg traut. Die große Verzweiflung bleibt er natürlich schuldig. Er ist auch nicht reich an mimischen Einfällen. Aber das Bekenntnis legt er mit einer künstlerisch distinguierten Ruhe und Feinheit ab, die es wieder einmal bedauern lassen, daß dieser geschmackvoll natürliche Schauspieler sich so früh in dieses Alterversorgungsheim begeben hat. Neben ihm, gleichwertig und ähnlich begrenzt: die Butze als Lona Hessel. Sie hat für die Gestalt, für die man einen Anflug von Schnurrbart haben soll, einen zu starken Anflug. Sie hat ihn gar nicht: sie macht sich burschikoser, als sie ist, und als es hier erforderlich und richtig ist. Sie zwingt

die schöne Wärme ihrer beseelten Stimme manchmal zu einer Streitbarkeit, die für die Königin Isabeau ausreichen würde. Lona ist gütiger, liebevoller, sonniger. Die Butze betont die Beherztheit mehr als die Herzlichkeit, den Humor mehr als das Gemüt, die Schlagfertigkeit mehr als die Mütterlichkeit. Sie gibt in genügend harter Schale einen nicht genügend weichen Kern. Vielleicht findet sie den Ausgleich noch, wie ihn, in andrer Art, die fünfte Gruppe gefunden hat. Sie besteht aus Herrn Hermann Vallentin und hat es freilich wesentlich leichter. Hilmar ist die weitaus dankbarste Rolle. Aber wie Herr Vallentin diesen Hilmar äußerlich und innerlich dem Hjalmar anähnelt, wie er ihn, in seinen ulkig verbauten Kleidungsstücken, herumwirbelt, wie er ihn leis umschattet und dabei mit jeder Pointe zu drastischer Geltung bringt: das ergibt ein so rundes menschliches und doch ganz theatergemäßes Bild, daß dieser Narr zu Brahms bester Zeit ohne weiteres in sein Ensemble hätte hinüberspazieren können, in dem er heute allerdings eine auffallend gute Figur machen würde. Fazit: eine untadlige und zwei zulängliche Leistungen.

Lindau ist damit zufrieden. Vor Toresschluß ein schwacher Ibsen in dieser Darstellung, und sonst nichts: das ist für ihn kein schlechtes Spieljahr. Es ist ihm schon zuzutrauen, daß er gar nicht weiß, was den Winter über hier vorgeht. Er weilt ja meistens an der Riviera, und wenn freundwillige Zeitungen das mit Alter und Krankheit zu entschuldigen suchen, so jauchzt er ihnen telegraphisch zu, daß er nie jünger und nie gesünder gewesen sei. Entweder — oder. Ist er jung und gesund, so soll er arbeiten. Ist er alt und krank, so soll er abtreten. Tertium non datur? Es gibt auch ein Drittes: das Hoftheater von Hannover wird ja frei.

Josef Kainz / von Peter Altenberg

Habt Ihr Wasser über Felsen donnern, krachen gehört?!
Hagel aufschlagen in taubeneigroßen Körnern?!
Wolkenbrüche auf Dächern niedersausen?!
Sturmwind durch Wälder fegen?!
Felder gemäht werden vom Winde?!
Seewellen an Land hingepeitscht werden?!
Und die Geräusche aller übrigen entfesselten Naturkräfte?!?
Seht, so, so war Josef Kainzens Stimme!!!
So ähnlich muß Gottes Stimme getönt haben,
Als Er bei Erschaffung der Welt befahl:
„So und so will Ich es!!!“

Simson und Delila / von Alfred Polgar

Die Frau — in der Tragikomödie von Sven Lange — betrügt den Dichter mit dem Großhändler. Das ist typisch, selbstverständlich und ganz in der Ordnung. Der Großhändler ist reich; der Dichter arm. Der Großhändler ist proportional gewachsen und gut gekleidet; der Dichter hat einen Bauch und ausgefranste Manschetten. Der Großhändler gibt ihr vortrefflich zu essen, einen Wagen, eine Villa; der Dichter gibt ihr Schwärmerei, Verse, Ironien, Verzückungen, Wehmut, das ganze selbstgefällig-ungeordnete bric à brac eines Poetenherzens. Der Großhändler nimmt sie als Weibchen, das gepflegt, genossen, erniedrigt und brutalisiert werden will (eine Rolle, der sie gewachsen ist); der Dichter erhöht sie, nimmt sie als Muse, als Idol, als Gefährtin (eine Rolle, der sie nicht gewachsen ist). Der Großhändler will eine vegetative Gemeinschaft mit der Frau, Fleisch & Co. (dafür ist sie zu haben); der Dichter will das auch, aber außerdem, gewissermaßen als seelischen Unterbau dieser Compagnieschaft, eine menschliche Zusammengehörigkeit, eine Art tieferer Harmonie (dafür ist sie nicht zu haben). Ach, was verlangt der närrische Dichter nicht noch alles von dem armen Luxustierchen! Er verlangt, daß sie werten könne, einen Idioten von einem Genie zu unterscheiden wisse; er verlangt, daß ihre sexuellen Instinkte Geschmack bekunden und sich nicht zu Herrn Meyer verirren; er verlangt, daß sie seine, des Ausnahmemenschen, Partei nehme gegen den Pöbel; daß sie eine Ahnung habe von Mannes Würde und Wert, wie er selbst eine Ahnung habe von Weibes Wonne und Wert, daß sie . . . kurz, er verlangt, das Weibchen möge kein Weibchen sein. An dieser unnatürlichen Forderung geht er, wie mir scheint: rechtens, zugrunde. Es ist ein typischer Fall und passiert nicht nur Berufsdichtern, sondern jedem Individuum, das sich mit einem Gattungsbegriff verheiratet.

Dies, die tragikomische Brüchigkeit der Beziehung zwischen einem Ausnahmemenschen und einem typischen Weibchen, ist das eine Hauptthema des Langeschen Stückes. Es ist höchst reizvoll behandelt, unsentimental (bis auf ein paar lyrische Knickungen des Dialogs), mit Humor und aus weiten, mitunter recht ulkigen Perspektiven gesehen. Was ich vermisse, ist: Gerechtigkeit. Der Dichter im Stück ist ja eine lächerliche Figur, aber mit wie zarten Fingern sind die paar clownesken Puderfleckchen in sein Antlitz getupft, wie liebevoll die Drolerien, das Uebertriebene, die Reizbarkeiten seines hysterisch-sprunghaften Geistes behandelt; selbst sein Bauch trägt noch eine Art rührenden Heiligenschein. Das Weibchen ist ganz typisch gesehen, prinzipiell, elementar, ein Gattungsbegriff, wie gesagt. Gut, das liegt in der Natur des Themas. Aber der Publikums-Mann, der ‚Meyer‘, der Repräsentant des Durchschnittsmenschentums, der ist unter das Typische hinab-

gedrückt. Hier sind die satirischen Linien der Komödie allzusehr verdickt (wohl der Theaterperspektive zuliebe), hier macht sichs der Autor durch eine groteske Ueber-Argumentierung zu leicht, Recht zu behalten. Es wäre feiner, gerechter und ein tieferer Griff in das Problematische des Vorwurfs gewesen, hätte der Autor seinem sympathischen Ausnahmemenschen auch einen sympathischen Durchschnittsmenschen gegenübergestellt, nicht einen vertrottelten Kommis.

Der zweite tragikomische Gegensatz im Stück ist: der Dichter und seine höchst prosaische Umwelt, im besondern das Theater und das Publikum. Hier wird die Komödie amüsant, aber flach. Auch verliert der Held, wo er als Dichter (‚Dichter' als Beruf) auftritt, recht sehr an Bedeutung. Seine bitteren Moquerien über Publikum und Schauspieler und Nichtverstandenwerden, seine ekstatischen Erhitzungen und zynischen Schüttelfröste, sein Auf und Ab zwischen Kleinmut und Uebermut, zwischen Weisheit und Naivität, seine Verachtung der irdischen Güter, sein mit Selbstironie gefüttertes Pathos, seine neurasthenische Aufrichtigkeit und sein kindlich-weltfremdes Tun — ach, es ist schwer, diesem liebenswürdig romantischen Poeten-Typ Lebenswahrheit zuzuerkennen und mit ihm gegen den gemeinen Kerl von Großhändler zu empfinden. Besonders in heutigen Zeitläuften, wo ja die Berufe Dichter und Großhändler recht unscharf abgegrenzt erscheinen.

Die Tragikomödie ‚Simson und Delila' gibt eine feine und saubere Mischung von literarischen und theatralischen Zügen. Sie hat, besonders im ersten Akt, beste novellistische Qualitäten, steckt voll heimlichen Gefühls, und tut boshaft, um nicht von diesem Gefühl übermannt zu werden. Das Sympathischste an dem Stück ist: seine Elastizität. Es federt. Es behält immer kleine Kraftreserven in allen Gelenken, gibt sich in Spott und Ernst und Leidenschaft und Angriff nie ganz aus. Es ist ein gescheites, lustiges, nobles Theaterstück, warm in der Empfindung, kühl im Gedanklichen, und weiß seine Melancholie hinter einem ganzen Flechtwerk ironischer Fragezeichen schamhaft zu bergen.

‚Simson und Delila' ist ein vortreffliche Aufführung der Neuen Wiener Bühne. Herr Ziegler spielt den Dichter. Sehr fein, sehr liebenswürdig, sehr beweglich, drollig im Ausdruck auch der düsteren Empfindung, was die richtige wohlschmeckende tragikomische Wirkung gibt. Wenn er das Grimassieren einschränken könnte, wär' es gut. Dann möchte ich vor allen Herrn Romberg nennen, der charmant war als talentloser Schauspieler, nur die Konturen der Figur ganz flüchtig parodistisch verstärkte, alles Uebrige mit dem leichtesten, freiesten, ganz und gar ungezwungenen Humor brachte und in der Art seiner Komik allerbesten Takt bewies. Man mußte lebhaft an Harry Walden denken. Herr Martini in der Rolle eines gütigen, verständnisvollen Theaterdirektors stand durchaus auf Römpler-Höhe. Sehr erheiternd in seiner phlegmatischen Komik Herr Charlé, wenn er auch, noch mehr

als es schon von Dichters Seite aus geschehen, die Figur ins Irreale, Gespenstisch-Unmögliche drückte. Frau von Ruttersheim spielte recht nett die Delila, die ja nichts zu sein hat, als eben zu sein. In Summa wars ein großer Erfolg für Stück und Darsteller; und die zahlreichen Dichter im Zuschauerraum, besonders die mit Bauch, waren herzlich gerührt über das tragikomische Spiegelbild ihres Lebens, Leidens und Nicht-Verstanden-Werdens.

Der auferstandene Verdi / von Hanns Fuchs

(Schluß)

Ich habe mir einmal in Italien erzählen lassen, Verdi habe eine Zeit lang die Absicht gehabt, eine Oper nach des großen William ‚Romeo und Julia' zu schreiben. Es ist mir ohne weiteres einleuchtend, daß ihn, der in seinem Leben höchstes Glück und tiefstes Leid der Liebe erfahren hat, dieses Hohelied der Liebe der Jungen, der Erwachenden mächtig angezogen hat. Man sagt, Gounods ‚Romeo und Julia' — diese Oper des einst überschätzten, heute nicht mehr nach Verdienst gewürdigten französischen Komponisten ist 1863 zum ersten Mal in Paris gespielt worden — habe ihn von dem Gedanken abgebracht. Das kann ich nicht glauben. Verdi hätte sicher die Kraft und die Fähigkeit gehabt, das Werk des Franzosen zu überstrahlen, in den Schatten zu drängen, wenn er nur gewollt hätte. Gegen die gezuckerten Süßigkeiten von Gounods ‚Romeo' ist selbst der ‚Troubadour' von herber Frische.

Daß sich Verdi durch das Drama des veroneser Liebespaares angezogen gefühlt hat, ist begreiflich, ist eigentlich selbstverständlich, wie ich schon sagte. Aber . . . Und das Aber hat seinen Grund in der Rasse, in der lateinischen Rasse des Komponisten. Gewiß: eine Nacht in Italien ist so voll von Liebe wie bei uns kaum der ganze Frühling. Nach dem schönen, festlichen Gruß Felicissima notte, mit dem Nacht und Tag sich scheiden, wacht überall die Liebe auf, die Liebe, die tausend Verwandlungen kennt, die tausend Gesichter hat. Vielgestaltig ist wohl die Liebe wie im Norden —: und doch, ganz anders ist die Liebe in Rom, ganz anders unter den grünen Bäumen von Weimars Park. Und ganz anders lernt im Süden die Jugend die Wunder der Liebe kennen als im bedächtigen Norden. Bei uns ist die erste Liebe der Jugend triebhaft, dunkel und geheimnisvoll: beinahe so, als wenn im Frühling der Saft in den Bäumen steigt. In Mozarts Pagenarie: „Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt" hat dieses Stadium der Liebe wohl seinen schönsten musikalischen Ausdruck gefunden. Die Jugend der lateinischen Rasse aber hat eines Tages alle Brände der Liebe im Herzen, und solche Brände erleuchten — und vernichten. Mit der

Liebe zugleich ist die Eifersucht da: nicht als Schmerz, sondern als zehrende Glut.

Darum glaube ich, daß nicht Gounods Werk Verdi zum Verzicht auf den ‚Romeo' brachte. Ich glaube vielmehr: er wird bald gemerkt haben, daß ihm die musikalische Ausdeutung dieser jungen, triebhaften Liebe nicht lag, wie man so zu sagen pflegt. Aber das Widerspiel lockte: die Tragödie der Eifersucht. Und so ist der ‚Othello' entstanden. Daß Shakespeare im Drama des Mohren und der Desdemona mehr dargestellt hat, als die ganze Stufenleiter der sich bis zum Verbrechen steigernden Eifersucht, hat vielleicht Verdi nicht einmal gespürt. Und wenn er es wirklich empfunden hätte, daß hier der Kampf der Rassen ausgefochten wird —: was hätte ihm das für seine Musik genützt? Und so blieb er nur bei der Liebe und bei der Eifersucht. In keinem seiner Werke ist die Linie größer, die Handlung einfacher. Aber auch seine Musik hat hier ihren Gipfel, ihren stolzesten Höhepunkt erreicht: der Sturm im Anfang, das ihm folgende Duett des Mohren und seiner Gattin, jene andre Szene, in der Othello die geliebte Frau rasend zu Boden schleudert, und endlich der ganze letzte Akt mit seinem Hauch von Mord und heranschleichendem Verderben —: das alles sind Großtaten der Musik, die noch anders wirken könnten und noch anders gewürdigt werden müßten, hätte uns nicht Wagner gar zu lange mit seinen Zaubertränken berauscht.

Weiß man in Deutschland eigentlich, daß Rossini einen ‚Othello' geschrieben hat, der das Entzücken unsrer Großeltern war? Ein Vergleich der beiden Werke ist lehrreich: dort die alte Oper, die von Shakespeares Tragödie nur den Namen hat, hier aber ein Werk so wild, so kühn und so groß wie das Drama des Briten selbst. Nur daß es in der Sprache unsrer Zeit geschrieben ist.

*

Am schwersten von allen Werken Verdis hat es in Deutschland gewiß der ‚Falstaff' gehabt: dem standen überall Nicolais ‚Lustige Weiber' im Wege. Dieses heitere, liebenswürdige Werk, in dem die liebliche Blume Humor, in Deutschland so selten, ihre süßesten Düfte verschwendet, klang uns allen in den Ohren, als wir zuerst die herbere Melodik dieser Greisenoper hörten. Auch wollte es uns gar nicht in den Sinn, daß Sir John, in dem wir nichts andres als ein komisches Champagnerfaß zu sehen gewohnt sind, hier plötzlich beinah zur Tragödienfigur hinaufgesteigert wurde. Wir sind gewohnt, daß wir bei den Lustigen Weibern lachen können, und hier wurde es manchmal, so bei Falstaffs großen Erwägungen und Betrachtungen über die Ehre, höchst ernsthaft. Und außerdem fehlen hier auch all die schönen Melodien, mit denen Verdi uns sonst so reichlich bedenkt . . . So war

man im Anfang beinah ein wenig verärgert, und man hörte kaum, daß hier eine Feinarbeit des Orchesters geleistet ist, die in der ganzen Opernliteratur der Welt nur noch in den ‚Meistersingern' zu finden ist. Und trotzdem müßte man lange suchen, wollte man auch nur eine einzige richtige Anleihe von Wagner entdecken.

Aber ich hoffe, daß auch dieses Werk in Deutschland seinen Weg machen wird. Schon um seiner letzten Szene willen ist es wert, mit Inbrunst geliebt zu werden. Hier feiert die Liebe noch einmal ihre Feste: nicht mehr so rauschend wie sonst bei Verdi —: fast eine deutsche Nacht ists. Oder nein —: eine Nacht zur Zeit der Weinlese in Tirol. Bei den Klängen dieser Szene muß man an herbstlich-goldene Trauben denken, an reife Früchte.

*

Den ganzen weiten Weg von ‚Hernani' bis zum ‚Falstaff' vermögen wir Verdi zu folgen. Oder besser gesagt: mit Anteilnahme beginnts und mit Begeisterung und herzlicher Liebe endets. Nur bei dem ‚Requiem' trennen sich unsre Wege. Ich neige mich zwar auch vor diesem Werke mit tiefer Bewunderung — schon das rein technische Können, das jeder Takt offenbart, ist anbetungswürdig — aber das Herz bleibt fast überall unberührt. Niemals bin ich bei einem Verdi so wenig Miterleber, sondern nur Zuhörer, wie bei diesem Requiem.

Und das sollte doch eigentlich das Tiefste und Letzte in uns zum Schwingen und Mittönen bringen, wenn sich ein Kunstwerk den Toten zuwendet. Aber zu meinen Toten, deren ich gedenken kann, wenn einer Totenfeier Klänge vor mir lebendig werden, will dieses in tausend Farben glitzernde und schillernde Werk nicht passen. Da ist das Grab eines jungen Offiziers im Sande von Südwest. Da schläft ein andrer unter der großen Linde in seines Vaters Garten. Einen andern habe ich in Florenz begraben, als die Rosen blühten, und es blühen Rosen über seinem letzten Lager. Und die Toten der Freunde? Dem einen schläft eine schöne Freundin in Hildesheim, der Bischofsstadt. Ein anderer mußte den liebsten Menschen in der nördlichen Heide betten, wo viele graue Tage sind . . . Viele, viele Tote. Aber alle sind stille Dulder gewesen. Helden, von denen niemand spricht, Kreuzträger, die aufrecht in den Tod gingen.

Es wäre nicht in ihrem Sinn, wollte man noch von ihnen viel Geschrei und große Worte machen . . . Ich habe auch niemals bei den Glanzwellen dieses Requiems an sie gedacht.

Es ist also so, daß wir dem großen Verdi im Lieben und Hassen, durch alle irdische Sehnsucht und durch alles Leid und Glück der Welt folgen können. Aber da, wo wir zu jenseitigen Welten mitgehen möchten, versagt er für uns. Mit diesem Requiem geht es mir gerade wie

mit den berühmten schönen Friedhöfen in Italien: ich bewundere die Kunst, die sie angelegt und geschmückt hat, aber jeder deutsche Dorffriedhof mit einfachen Holzkreuzen, mit Bauernblumen auf den Gräbern und bescheidenen Rosen ist mir lieber.

Der Toten zu gedenken, ist gewiß ein Quell unendlichen Reichtums. Und wenn die Kunst das Gedächtnis der Toten ehrt, erfüllt sie sicher eine ihrer schönsten und erhabensten Aufgaben ... Nun kann ich mir meine Toten denken als Kämpfer und Helden, die dahingegangen sind, tapfer und treu. Dann bringt mich das ‚Deutsche Requiem' von Johannes Brahms darüber hinweg, daß sie nicht mehr sichtbar neben mir sind. Oder ich kann sie mir als Selige und Erhöhte vorstellen, die sie sein können. Und solche Visionen des seligen, des höchsten Glückes vermag mir Mozarts ‚Requiem' zu geben. Doch niemals will Verdis Prunkwerk passen. So gehts, wenn man im Lieben und Hassen Lateiner, im Glauben und Hoffen Deutscher ist. Die Opern Verdis mit ihrem Haß und ihrer Liebe versteht man in der ganzen Welt. Aber dieses Requiem gehört den Italienern allein, oder besser: den Renaissancepalästen, die eigentlich Museen sind — und als Kirchen verbraucht werden. In diesen Räumen gesungen, hat dieses Requiem große, gewaltige Wirkungen. Aber es sind — für uns — Opernwirkungen ... Doch kommt das ja in italienischen Kirchen auch ohne Verdi vor. Wie denn überhaupt italienischer Katholizismus zum Teil nur umgewandeltes Heidentum ist — und ganz etwas andres als deutsche Gemütstiefe, deutsche Glaubensinnigkeit: ein Kapitel, über das sich gerade in diesen Tagen viel sagen ließe.

Also: in deutschen Kirchen möcht' ich dem Requiem Verdis nicht begegnen. Aber im Konzertsaal sollte es häufiger erscheinen, denn als Chorwerk ist es eine der größten Taten nach Beethoven. Allein das „Dies irae, dies illa" lohnt die Aufführung: in seiner Vision des jüngsten Gerichts reicht das Genie Verdi dem Genie Michelangelo die Hände.

* * *

Dies ist der ganze Reichtum, den Verdi der Welt geschenkt hat. Und wenn man sich vorstellt, daß die Oper in Petersburg ihn ebenso eifrig pflegt wie das Theater von Kairo oder wie die Oper in Rio de Janeiro, begreift man erst recht, was er überhaupt bedeutet. Das Wunderbarste aber ist, daß ein einziges Lied eines Natursängers — wie des Italieners in Konstantinopel — diesen ganzen Reichtum uns vor die Seele zaubern kann. Man braucht nur eine Melodie anzuschlagen und alles ist lebendig. Natürlich sind uns auch die ‚Meistersinger' gegenwärtig, wenn wir plötzlich das Preislied hören. Aber der volle Genuß eines Wagnerschen Werks stellt sich doch erst im Theater

ein. Wie ja auch seine Musik auf dem Klavier nicht recht klingen will. Eine Melodie, ein Marsch, ein Tanz Verdis aber behalten immer und überall ihre Reize.

Auf Sizilien hörte ich einmal einen Hirten bei seiner Arbeit die große Arie des Herzogs in ‚Rigoletto' singen.

Ein Gondoliere fragte mich einmal, ob ich den ‚Othello' nicht gehört hätte. Und dann sang er mir den Anfang des großen Duetts vor.

Unser Hausdiener in einer römischen Pension begleitete sein Stiefelputzen eines Tages mit dem Gesang der „Holden Aïda, himmelentstammte".

Wo ist nun noch ein Künstler so in das Herz seines Volkes übergegangen? Uebrigens habe ich gefunden, daß ihn die Männer mehr singen als die Frauen, wie überhaupt von ihm nur das recht eigentlich populär geworden ist, was er in seinen Opern Männern singen läßt. Das ist übrigens, nebenher gesagt, eine Beobachtung, die man in der Musik überhaupt machen kann. Beweis: „Keine Ruh bei Tag und Nacht", „Reich mir die Hand, mein Leben," „In diesen heiligen Hallen", „Durch die Felder, durch die Auen", „Einst spielt' ich mit Szepter", „O du mein holder Abendstern", die Gralserzählung, „Winterstürme wichen dem Wonnemond" —: das alles singen auf der Szene Männer . . .

So gekannt, so geliebt wie Verdi kann aber nur ein Künstler sein, wenn er in seiner Kunst den reinsten und besten Ausdruck vom Wesen seines Volkes gegeben hat. Und Verdis Musik — das ist Italien. Italien, wo wir so oft nach Deutschland Heimweh verspüren. Die ewige Sehnsucht, das ewige Heimweh. Aber ich glaube, die Sehnsucht aus deutscher Nebelluft und deutscher Wirrnis und Schwere ist heute größer als je: wir haben ein brennendes Verlangen nach der Klarheit der lateinischen Rassen, nach sinnfälliger Schönheit, nach Rhythmus, nach einem Leben mit Tanz und Schönheit. Nietzsche, der sich als Erster von Wagner löste, ist den Weg vorangegangen. Wir andern folgen ihm. Und beglückt und erhöht treten wir in diese Welt des Südens ein.

Langsam, Schritt für Schritt erobert sich unsre Seele der Süden. Verdis musikalisches Königreich wird uns am schnellsten vertraut, denn hier bringt jeder schon ein wenig Kenntnis des Weges mit. Und dann ist es so, als gingen wir in einer Galerie durch einen Saal mit Tizians Gemälden, wo uns jede Stunde, jedes neue Schauen neue Herrlichkeiten offenbart.

Michelangelo, Tizian, Verdi. Wer sich der Führung dieses Dreigestirns anvertraut, macht eine gute Fahrt. Wer das Licht dieser drei seinen Weg erleuchten läßt, findet bald für seine Seele eine Heimat im Süden, in Italien. Und wer in seiner Seele Italien aufgetrunken hat, der ist auch Weltbürger geworden.

Wächserne Liebe / von Peter Koschewnikow

Wachsbleich und schön lag sie auf türkischen Teppichen, von rosa Lampenlicht übergossen.

Sie lag zwischen Polstern und teppichbelegten kleinen Divans. Da stand auch ein sechseckiges mit Perlmutter eingelegtes Tischchen und daneben ein Nargileh mit langem Gummischlauch.

Sie war ganz allein in ihrem kleinen Raum; neben ihr lag aber auf dem Boden ein Dolch und im Katalog hieß es: „Die Zierde des Harems. Von einer Nebenbuhlerin ermordet."

Das Zimmer war sehr klein, es war wie ein geheimnisvoller Alkoven, und man blickte in die rosa Dämmerung aus dem Nebenzimmer wie in ein Panorama.

Im Nebenzimmer waren seltsame, unangenehme Dinge zu sehen.

Da stand ein nackter brauner Indianer mit Federn auf dem Kopf und auf den Hüften; er war tätowiert und in seinen Nasenlöchern steckte ein Holzstäbchen. Schrecklich war der Blick seiner übertrieben lebhaften, finsteren und gierigen teuflischen Augen. Sie waren ungewöhnlich groß und weiß umrandet.

An der Wand hing ein runder, mit Leder überzogener Schild; daneben ein Bogen und Pfeile mit der Aufschrift „Vergiftet". Eine trockene abstoßende Boa war ihrer ganzen Länge nach aufgespannt. Neben der Schlange stand auf einem Brett ein vollkommen unschuldiger und gewöhnlicher, ausgestopfter Dachs.

Das Zimmer war mit diesen und ähnlichen Gegenständen angefüllt und staubig. Es roch nach Filz und Motten.

Das Leuchtgas langweilte sich, es fauchte angeekelt mit seinen Flammenzungen, und zürnte, weil man es zwischen diese langweiligen Dinge gesteckt hatte. Es wollte in seine Leitungsrohre zurückkehren und weit, weit weg von hier in großen von Leben erfüllten Sälen aufleuchten.

Durch die offene Türe konnte man eine Reihe andrer Zimmer und andrer Dinge sehen.

Ein großer Vexierspiegel nahm aber alle diese verschiedenen und seltsamen Dinge in sich auf. Er zerknitterte und zerfetzte sie und lachte sie glatt, kalt und gleichgültig aus.

Unter allen langweiligen Dingen war nur die in ihrem rosa Harem auf den türkischen Teppichen liegende Favoritin des Sultans wirklich schön. Man hatte sie aus Eifersucht ermordet, und sie herrschte hier als milde Königin. Herrlich leuchtete ihr entblößter Leib in der rosa Dämmerung.

Das feine Hemd ließ ihr Schultern, Brust und die wächsernen Hüften frei. Ihre morgenländischen Augen waren von langen dunklen Lidern beschattet. Sie lag so ruhig und heiter da und schien glücklich

darüber, daß sie keine Männer begehrte, weder essen noch trinken mußte, selbst ihre eigene Schönheit nicht sah, nicht lebend und kein Weib war und in ihrem wächsernen Nirvana ewig schlummern durfte.

Nur ihre Wimpern erinnerten an eine Puppe: es waren zu lange und zu schwarze steife Haare, die im Wachs steckten.

Auch die Wunde auf ihrer Brust war etwas seltsam: es war ein viereckiges Grübchen, und das Blut sickerte nicht, sondern glänzte unbeweglich wie Lackfarbe.

Es war spät abends. In der großen Stadt irrte ein einsamer Mensch.

Die vornehmsten Straßen waren schon menschenleer und die weiten Asphaltfernen öde, wie ausgestorben.

Die elektrischen Melonen strahlten ihr grelles zweckloses Licht aus, das sich in den trüben glattgetretenen Asphaltflächen spiegelte.

Es war so einsam, daß man jedes Automobil schon aus der Ferne sehen konnte: schwarz mit Feueraugen sausten sie vorbei; sie kamen sich wohl selbst schrecklich vor. Auch die Droschken — schnelle flügellose Laufkäfer — machten sich sehr wichtig und lärmten.

In den Anlagen unter den großen Linden raschelte der Kies unter den Schritten der wenigen Passanten. Auf den Steinbänken saßen Dirnen.

Quer durch dieses vornehme Viertel und durch die Anlagen mit den Linden führte eine enge Geschäftsstraße.

Hier war viel Lärm und Leben. Mit schnellen Schritten liefen die Männer vorbei, elegant gekleidete nächtliche Damen warfen ihnen rasche Blicke zu, und die Autobusse — weiße eiserne Nashörner — bahnten sich heulend den Weg durch das Gedränge.

Der Einsame floh aus dieser lärmenden nächtlichen Straße und fand gegenüber den Anlagen ein ruhiges Café. Dort ließ er sich an einem Tischchen nieder, trank schwarzen Kaffee und brennendes Kirschwasser: es war ein weißes Gift. Mit Haß sah er auf die weißen Zeitungsleintücher und auf die Menschen, die zu dieser späten Stunde noch immer diese Leintücher lasen.

Er dachte an die ferne kleine Stadt, wo er diejenige zurückgelassen, die er so lange geliebt hatte, und von der er neulich erfuhr, daß sie ihn nicht liebte.

Er fühlte sich von allen Seiten von der großen Stadt eingeengt, und er haßte sie. Und das Gefühl der Einsamkeit wuchs in ihm und wurde von Augenblick zu Augenblick unerträglicher. Eine namenlose Angst überfiel ihn.

Ueber der Tür hing eine blutrote Melone. Drei große, grell bemalte Plakate klebten an der Mauer. An der Kasse saß ein rothaariges, sattes Mädchen; sie schien vollkommen glücklich.

Der Einsame kam hier zufällig vorbei. Ganz zufällig und automatisch löste er sich eine Eintrittskarte.

Schon auf der Treppe fühlte er den durchdringenden Gasgeruch, mit dem sich noch ein andrer scharfer Geruch vermengte.

Dann kamen alle die Schrecken aus Papiermaché.

Es gab hier einen Saal der Kaiser, ihrer Feldherren und Minister.

Es war eine illustre wächserne Versammlung. Sie saßen auf vergoldeten Stühlen, begrüßten einander und führten stumme Zwiegespräche.

Die Kaiserinnen, in längst aus der Mode gekommenen Kleidern, in Reifröcken, mit Fächern in der Hand und mit entblößten Schultern lächelten ein verschossenes Lächeln.

Längst verstorbene Staatsmänner spielten Schach.

Der Lack auf den Reiterstiefeln der Generäle war braun und rostig. Die nachlässig genähten Uniformen saßen schlecht und bildeten häßliche Falten.

Diese wächserne Parodie auf die Vergangenheit, diese ausgestopfte Chronik roch nach Werg und Terpentin.

Vor den Kaisern stand ein wächserner Zuschauer: ein anständig gekleideter blasser Herr in schwarzen Gehrock mit einem Opernglas an einem schwarzen Riemen. Wenn wirkliche Besucher auf ihn stießen, fuhren sie entsetzt zusammen.

Hier wurden Lebende für tot und Tote für lebend gehalten.

In den folgenden Sälen war es noch unruhiger.

Hier lauerten die Wächsernen den Lebenden auf und stellten ihnen Fallen; sie zeigten ihre Porzellanzähne und grinsten tot und schadenfroh.

Hier blickten die Lebenden erschrocken um sich und erstarben vor Entsetzen. Die Toten wurden dagegen stark und lebendig.

Es gab hier eine Menge wächserne Monstren. Verwundete Krieger starben in ihrem Blut. Ein Räuber zielte mit der erhobenen Axt auf einen Wanderer, dessen Lippen ein für alle Ewigkeiten erstarrtes Entsetzen ausdrückten.

Breitbeinig und stolz standen berühmte pariser Apachen da und an ihrer Seite ebenso berühmte Detektivs.

Man sah Scharfrichter und Delinquenten. Da war auch ein Kabinett mit Folterwerkzeugen, schwarzen Schatten der Inquisition. Ein Opfer wurde gerädert, das andre mit glühenden Eisen gebrannt.

Für ein Extra-Entree konnte man hinter einem Vorhang die anatomische Abteilung sehen. Gräßlich waren die männlichen und weiblichen Organe aus Papiermaché mit allerlei Krankheiten und Ausschlägen.

Und noch viele andre Dinge waren in diesem großen Panoptikum zu sehen.

Alles war hier für einen rohen, perversen Geschmack berechnet, für Leute, die am Schauer des Ekels Gefallen finden. Der Sinn des Ganzen war — die Leute auf dieser Perversion zu ertappen.

Der Einsame ging durch die Säle. Alle die schlafenden Dinge weckten ihn und stärkten seine von Leid ermatteten Sinne.

Er betrachtete die wenigen Besucher — die Soldaten, die die Hälfte zahlten, gut und schlecht gekleidete Menschen, einige alte Männer, und er fragte sich:

„Was sind das für Menschen, und was suchen sie hier?"

Der Tod schien hier die Menschen zu verspotten und ihnen in den toten Puppen ihr eigenes Totsein zu zeigen. Er ließ sie daran denken, daß sie nur statt Draht Knochen haben, und daß man auch aus ihnen Puppen machen, sie zu Mumien austrocknen kann.

Auf diesen heimlichen, tief verborgenen Gedanken wurden hier die Menschen ertappt. Der Tod erwartete von ihnen das Bekenntnis: „Du bist auch in uns, und wir lieben dich."

Der Einsame lächelte trocken und herausfordernd über sein Schicksal und Leid, über die Stadt und die tote Liebe. Er sagte sich:

„Man kann sich ja auch einen solchen Zauber des Todes denken... Wenn man all dies Abstoßende und Schreckliche lieb gewinnt, so hört das Gefühl des Ekles auf, und man fühlt sich hingezogen und gefangen genommen!"

Er musterte aufmerksam die andern Besucher:

„Vielleicht ist auch heute hier einer dabei . . . Irgendein schrecklich einsamer Mensch, dem das Leben die Seele getötet hat, der hier sein erfrorenes Herz zu erwärmen sucht und die Irrlichter eines Friedhofs für wärmendes Feuer hält . . . Was wäre denn auch Besonderes dabei? Die ganze Stadt ist ja nur so eine Puppe aus Stein. Es ist nur eine neue Krankheit der Großstadt, die schon ohnehin an so Vielem krankt. Wie soll ich sie nennen?"

Er fand auch gleich die Antwort:

„Amor panopticosus!" sagte er sich lächelnd.

So gelangte er in den Raum, wo im rosa Alkoven auf den Teppichen die Schöne lag.

Er sah zuerst den Indianer mit den weiß umrandeten Augen, den afrikanischen Schild, die vergifteten Pfeile und den Dachs.

In diesem letzten Saal traf er keine Seele, und die Stille des Panoptikums schien sich hier zu stauen.

Die toten Dinge standen und lagen umher; ihr Leben war der trockene Geruch, ihre unsichtbare Bewegung — der langsame Verfall.

Vor dem rosa Harem blieb er wie angewurzelt stehen.

Sie lag da wunderbar und wächsern. Ihre Augen waren von dunklen Wimpern beschattet, und sie schien zu schlafen.

Hier hatte der Tod seine schrecklichste Falle gestellt: er fälschte das Schönste auf Erden — ein schönes Weib und gesellte zu dieser Schönheit auch noch seine eigene Schönheit — die heitere Ruhe.

Der Tod, der diese Falle gestellt hatte, lauerte gleich in der Nähe. Er kauerte in irgend einer Ecke und wartete Abend für Abend:

„Wer beißt an?"

Das kranke Herz des Einsamen ließ sich ködern.

Er dachte:

„Wie schön sie schläft!"

Er verglich sie mit dem Mädchen, das sein Herz getötet hatte, und sagte sich:

„Diese wird mich nie betrügen, nie verraten. Sie ist die verkörperte Hingebung, die treueste Treue! Sie gehört mir ganz. Sie ruft und lockt: Komm!"

Die unnatürlichen Wimpern und die lackglänzende Wunde in ihrer Brust stießen ihn nicht mehr ab. Sie erschien ihm vollkommen und liebreizend.

Eine kalte Stimme raunte ihm plötzlich zu:

„Wie wäre es, wenn du, statt von hier zu fliehen, sie lieb gewönnst?"

Eisige Schweißtropfen traten ihm in die Stirne, und sein Gehirn füllte sich mit schwerem kalten Quecksilber. Er griff sich an den Kopf und sagte sich darauf ganz ruhig:

„Mit mir ist es zu Ende!"

So fing es an.

Abend für Abend kam er zu der Tür mit der blutroten elektrischen Melone und löste sich bei dem rothaarigen glücklichen Mädchen ein Billet.

Er suchte sein Gesicht im Rockkragen zu verbergen und wechselte seine Kleidung, um nicht erkannt zu werden; denn er kam zu oft.

Er ging durch die Säle und betrachtete mit geheucheltem Interesse alle Dinge, die er schon längst gesehen hatte.

Dann schlich er am ganzen Leibe zitternd, wie gepeitscht, zum rosa Alkoven.

Wenn andre Besucher in der Nähe waren, ging er mit gleichgültiger Miene vorüber und kam dann wieder zurück. Er sagte ihr:

„Wenn ich dich lebendig machen könnte, was würde ich dir dann geben? Mein totes Leben? Nein! Lieber will ich von dir deinen lebendigen Tod, deinen heitern Schlaf empfangen. Ich liebe dich!"

Eines Abends geschah das Schreckliche.

Der Aufseher, der seine Runde durch die Säle machte, sah eine hagere, mit einem Gehrock bekleidete Gestalt über die Schranke, die den rosa Harem absperrte, springen und sich bei der schönen Sultanin zu schaffen machen.

In einem hellgrauen, hohen, lichtdurchfluteten Raum kam er zu sich. Die ungewöhnlichen großen Fenster standen offen. Durch die milden Vorhänge drang mattweißes Licht. Alles atmete Ruhe und Milde.

Mild war auch die weißgekleidete Krankenschwester.

Diesen ganzen Tag lag er im heitern Schlummer. Er fühlte wohltuende Ruhe, fühlte neue Kräfte erwachen.

Als er am Abend das ernste und geschäftige Gesicht des Arztes sah, lächelte er ihm zu und fragte ihn:

„Sagen Sie mir, Doktor, steht in Ihren Lehrbüchern der Psychiatrie etwas von der neuen Großstadtkrankheit — dem Amor panopticosus?"

Der Arzt nickte ihm freundlich zu und sagte:

„Sehr, sehr interessant!"

Dann kam aber die Nacht.

In der Nacht kam sie, die Wächserne und legte sich zu ihm ins Bett.

Dann erklang jener Schrei, der im Spital noch lange Zeit allen in Erinnerung blieb. Die übrigen Geisteskranken fielen sofort mit ihrem Geheul ein.

Dann begann plötzlich alles zu schwanken. Und alles stürzte in finstre Abgründe.

Autorisierte Uebertragung aus dem Russischen von Alexander Eliasberg

---

Der gute Königssohn / von Heinrich Eduard Jacob

Er wollte lieblich tönenden Schalmeien
zuhören und an grünen Wassern trinken,
sich unterredend mit den kühlen Feien,
weltabgewandt und feind des Pöbels Schreien
ganz in Beschaulichkeit des Selbst versinken.

So traf ihn eines Tages jener Bote,
nachdem er ihn erforscht auf vielen Wegen
und trug an sich das arme, wundenrote,
von Tränen überschwemmte und bedrohte
Gesicht des Vaterlandes ihm entgegen.

Bedurfte seine Größe mehr zu wissen?
Er ward sofort ein Sturm und Schutz dem Reiche.
Dann, als er seiner Feinde Heer zerrissen,
vermochte er die Krone leicht zu missen
und wandte sich ins Land der stillen Teiche.

Rundschau

Lola Artôt de Padilla

Man war sehr geistreich in der Zeit, da man Seidenstrümpfe und Zopfperücken trug. Und weil man sehr geistreich sein wollte, war man sehr belesen. Man las zwar nicht alles selber, denn wo hätte man dann die Zeit zur Toilette und zur Liebe hernehmen sollen; aber man war stets über die neuesten Erscheinungen auf dem Büchermarkt unterrichtet. Mit vor Staunen noch höher gezogenen Augenbrauen, als man sie sonst trug, vernahm man das literarische Echo jener Pistolenschüsse, mit denen die Herren in blauem Frack und gelber Weste nebst Stulpenstiefeln ihren Abschied von dieser miserablen Welt verkündeten. Denn im Rokoko war es unerhört, daß jemand diese Welt nicht entzückend fand; fast so unerhört wie die Tatsache, daß gebildete Menschen Stulpenstiefel trugen. Wer konnte sich unglücklich fühlen, seit man durch gütige Vermittlung des Herrn J. J. Rousseau die Natur entdeckt und das große Schäferspiel inszeniert hatte, das den Höhepunkt des Rokoko bildete—und dem die Revolution einen höchst stilwidrig tragischen Schlußakt anhängte. Noch aber wußte man nicht, daß die allgütige Mutter Natur auch eine Bestie sein kann, und daß sie nicht immer ein lächelndes Antlitz zeigt.

Einer von den Großen jener Zeit ahnte es — das beweisen die Ouvertüre und das Finale des ‚Don Giovanni' — aber er wollte es nicht wissen, denn er war ein echtes Kind des Rokoko. An den Tagen, da der liebe Herrgott seinen himmelblauesten Rock trug und die liebe Erde das grüne Kleid mit dem Maiglöckchenmuster und den kleinen Veilchentuffs, saß Wolfgang Amadeus in einem grünumrankten Häuschen vor Wien und nahm Unterricht bei der Nachtigall. Dann schrieb er Sachen, so voll heimlicher Wünsche und süßer Versprechungen, daß eine ganze Welt ihnen lauschte in atemloser Spannung; denn diese Musik streichelte wie feine Frauenhände, zärtlich und ein wenig neckend. Es war sehr reizvoll und gefährlich, sie zu hören, wenigstens in einer Zeit, da schon ein Blick, eine Bewegung des Fächers so viel zu sagen hatten und so gut verstanden wurden. Und Mozart schuf das Briefduett und die Gartenarie der Susanne, das Liebeswerben des Knaben Cherubin und die verheißungsvollen Arien der Zerline. Diese zarten, schmiegsamen Cantilenen, die sangbarste Musik aller Zeiten, sind das große Vermächtnis des vielgeschmähten Rokoko; sie sind seine Ehrenrettung. Wer sie kennt, kann das Rokoko nicht unproduktiv nennen.

Mit dem Verständnis für jene geistreiche, feinnervige Zeit des Genusses schwand auch die Empfindung für die wundervolle Schönheit ihrer bei aller Zartheit so ausdrucksreichen Gesangskunst. Aber den wenigen, die sich das feinfühlige Ohr des Rokoko bewahrt haben, ward der goldene Vogel geschenkt, der ihnen die

süßeste Musik Mozarts so weich und zärtlich zu singen versteht, als habe sie ihm Wolfgang Amadeus selbst eingeküßt. Diese Zerline, dieser Page, die uns Lola Artôt de Padilla gegeben hat und gibt, sind Kunstwerke, so graziös durchgearbeitet wie Portraits des großen Boucher.

In einer Kritik hieß es kürzlich: Der Artôt wie der Farrar sichern der Reiz der „süßen Weiberchen" den Erfolg. Für die Farrar stimmt das, und es ist nur zu bedauern, daß diese Meisterin in der Kunst des Kokettierens mit dem Publikum noch nicht den Weg zum Varietee gefunden hat. Für die Artôt aber hört die Welt dort auf, wo sie für die andre interessant zu werden beginnt: hinter dem Kapellmeister. Diese Scheidung zeigt sich am deutlichsten in der Darstellung des Cherubin. Bei Bühnensängerinnen vom Schlage der Farrar sind Hosenrollen sehr beliebt zu um so wirksamerer Hervorhebung der „süßen Weibchennatur". Der Cherubin der Artôt läßt nichts von einer Frau ahnen. Ich erinnere nur an die Szene im ersten Akt, wo der Graf den Domino von dem im Sessel versteckten Pagen hebt. Da sitzt ein richtiger Bengel von vierzehn Jahren, der das wohlverdiente Donnerwetter für irgend eine ausgefressene Schandtat erwartet. Das Gesicht ist etwas verlegen gesenkt, etwas frech, die Unterlippe trotzig vorgeschoben. Um die Mundwinkel zuckt ein unterdrücktes Lachen der Freude über den köstlichen Streich. Der Kopf ist ein klein wenig zwischen die Schultern gezogen — falls es einschlagen sollte. Dann die Canzone im zweiten Akt. Der verliebte Knabe, selig durch die Gegenwart der Angebeteten, bewahrt nur mit Mühe seine tadellose Rokoko-Kavaliershaltung. Nun soll er ihr gar sein Liebeslied singen. Das ist ein unerträgliches Glück, und wenn er nicht Kavalier wäre, würde er am liebsten davonlaufen. Die Kehle ist ihm wie zugeschnürt. Ganz leise und zaghaft beginnt er: „Ihr, die Ihr die Triebe des Herzens kennt". Nun gehts schon besser. Er wagt eine Geste, einen koketten Blick auf die Gräfin; die lächelt aufmunternd, auch ein wenig kokettierend; schon sinkt die Hand ängstlich verlegen wieder zurück. Der feine Körper des Knaben bebt vor Aufregung, Angst und Leidenschaft und steht immer noch auf dem Sprunge, sich davon zu machen.

So geistreich und graziös das Spiel der Artôt, so zart und elastisch ist ihre Stimme, die sich jeder Biegung des glänzenden Bandes der Kantilene mühelos anschmiegt. Das feinfühlige Rokoko hätte dieser Künstlerin die grenzenloseste Huldigung dargebracht. Auch heute ist sie ein Liebling des Publikums, aber es applaudiert mit onkelhaftem Wohlgefallen wie einem Wunderkinde. Für diese Gäste Mozarts ist seine Liebesmusik ein angenehmer und, wie sie glauben, leicht verständlicher Ohrenschmaus. Könnten sie fühlen, wie darin das verliebte jauchzende Leben vibriert, das Herz müßte ihnen bei Zerlinens Arien ganz unerträglich weit werden, und sie würden begreifen, wie sehr Lola Artôt de Padilla ihren Mozart verstanden hat.

Vor kurzem gewann auch das Parkett eine Ahnung von ihrer Gestaltungskraft, als sie im dritten Akt der ‚Königskinder' uns

einen rührenden Märchentraum erstehen ließ, so schlicht und schön, wie wir ihn unter Tränen als Kinder träumten, wenn uns die Mutter aus Grimm oder Andersen vorgelesen hatte. Diese Ahnung, hoffe ich, wird sich auswachsen zu der Erkenntnis, daß Lola Artôt de Padillas Mozartgestalten zu den kostbarsten Kleinodien der klassischen Oper gehören.

Walter Supper

Londoner Neuheiten

Seit dem Schauspiel ‚Sein Haus in Ordnung', und das sind schon vier oder fünf Jahre her, hat kein Stück Pineros den Weg über den Kanal gefunden. Das spricht nicht unbedingt gegen die Qualität. In diesen Fällen scheint, zum Teil wenigstens, das begrenzte, essentiell englische Milieu der Lebensansichten als Hindernis gewirkt zu haben. Auch sein letztes Stück ‚Die Ehrenrettung Mr. Panmures' dürfte aus ähnlichen Gründen kaum jemals eine deutsche Aufführung erleben. Es sei hier erwähnt, weil der Autor es ein ‚komisches Schauspiel' nennt. Das wäre also eine neue Gattung, und zugleich ein Beweis, daß Pinero — noch immer die stärkste technische Begabung unter den Dramatikern des Landes — weiter sucht und keineswegs schon zum alten Eisen geworfen werden kann. In dem neuen Stück hat ein nichtiger Anlaß, ein der hübschen, kühl-prüden Gouvernante des Hauses gegebener Kuß, ernste Situationen zur Folge, denen — umgekehrt, wie es sonst zu geschehen pflegt — erst eine schwankartige Behandlung eine gewisse Bedeutsamkeit gibt. Denn die Charaktere sind aus allernächster (englischer) Umgebung genommen, sind dabei aber in ihren Kleinlichkeiten und in ihrer herzlosen Kühle und Berechnung so verächtlich und lächerlich vor uns hingestellt, daß wir lachen müssen, um nicht nachdenklich und recht verstimmt zu werden. Wenn es die Ansicht Sir Arthur Pineros war, diese zwiespältige Emotion hervorzurufen, so hat er gewiß ein technisch-psychologisches Kunststück zuwege gebracht.

Zu gleicher Zeit wurde im Haymarket Theatre, wo der Lyriker Trench eine künstlerisch liberale Direktion führt, ‚All that matters', ein Lustspiel von Charles Mc. Evoy aufgeführt, der bisher nur in Matineen, in der Stage Society und in sonstigen dramatischen Privatgesellschaften zu Wort kommen konnte. Auch sein Lustspiel ist eine durchaus englische Melodie, eine Variation über das Thema: Was ist eigentlich wichtig? Der alte Schäfer Isaac weiß, daß die Hauptsache im Leben das Wetter ist; aber sein junger Herr, dem die Farm gehört und dem die Tochter seines Nachbarn — allerdings durch eine psychologisch kaum stichhaltige Voraussetzung — viel Herzensstürme verursacht, weiß zum Schluß, daß nur die Liebe wichtig ist. Das Stück pendelt vom Anfang bis zum Ende — hier haben der junge Literat Mc. Evoy und der Routinier Pinero einen Berührungspunkt — zwischen Groteske und ernstem Schauspiel. Das schwierige Problem, die Stillosigkeit des Lebens adaequat dramatisch zu illustrieren, ist so gut gelöst, wie es überhaupt auf der Bühne zu lösen ist. Eine vulgäre londoner Ausflüglergesellschaft, die durch einen dummen, impertinenten Scherz in das Schicksal der ländlichen Farm- und Schloß-

bewohner eingreift, bringt Ereignisse in Gang, die in einer von der Meeresflut eingekreisten Gesteinshöhle ihren dramatischen Höhepunkt erreichen. Auch szenisch ist dieser Akt, in dem Meeresrauschen und hereinstürzende Wellen eine Rolle spielen, bemerkenswert. Mc. Evoys Lustspiel, es ist eigentlich auch ein komisches Schauspiel, leidet stellenweise an unmotiviert gewaltsamen Ausbrüchen, aber sein Talent, lebenstrotzende Typen hinzustellen und sein offenkundiges Ueberdersachestehen zwingen, aufzuhorchen und seine weitere Entwicklung im Auge zu behalten.

Die Stage Society brachte einen dramatischen Neuling, John Goldie (das Pseudonym eines oxforder Professors) mit einem vieraktigen Schauspiel ‚Geschäft' auf die Bühne. Niemals ist die Organisation und die amerikanische Ethik der Trusts (diejenige Ethik, die durchwegs mit großen Buchstaben geschrieben wird, damit das dahinter steckende Kriminale verdeckt erscheint) eingehender, sachlicher, tendenzloser und mit sparsamern Mitteln auf der Bühne erklärt worden, und sicher sind solche anscheinend trockene undramatische Ausführungen noch niemals mit größerer Spannung verfolgt worden. Was ansonsten unumgänglich notwendig scheint, das ‚menschliche Moment', wird hier beinahe störend oder doch zumindest als überflüssig empfunden. Das eigenartige Stück verrät sich sofort: es hat kein Mann vom Bau es geschrieben, sondern einer, der den Drang hatte, etwas Wichtiges zu sagen. Ob es außergewöhnliches Talent ist, angeborene Künstlerschaft oder das Genie des Nachtwandlers, daß John Goldie instinktiv die richtige Seitentür öffnete, von der man, wie von einer Galerie aus, ein enormes Problem überblicken kann, das müssen erst weitere Arbeiten erweisen.

Sil Vara

Emil Ludwig

Er trug kürzlich in Wien den zweiten Akt aus dem ‚Spiegel von Shalott' vor, einer dramatisch gefügten, fein gerundeten Dichtung, die von einem sich Verkündenden sprach. Aber ein Stück auf der Bühne hätte selbst denen mehr und neues gesagt, die der ‚Schaubühne' folgen und von dem jungen Dichter immer wieder gehört haben. Zur Bühne drängt es ihn. Daß er auch lyrische Gedichte, ein Könner, der er nun ist, verständig meistert, zeigte eine Auswahl, die Frau Elga Ludwig las, wie einer und gar eine liest, die sich schönen Besitzes freut. Nicht minder begehrlich lockte das Bruchstück aus einem Roman, ‚Manfred und Helena', zu sich hin, bot eine Prosa, die alles aufgenommen hat, was Kunst und Künste und Natur geben, und versprach, dem großen, hellen Leben da draußen Opfer des Blutes und des Geistes zu bringen. Ein Buch, auf das ich mich freue, von dem ich für Ludwig viel erhoffe. Die lyrisch-hymnische Fülle des Balletts ‚Ariadne' leitete zur Bühne schwelgender Farbentongestaltung zurück. Emil Ludwig wird nicht stille stehen. Der Künstler weile, gehe immer mehr in sich. Komme immer mehr in den Tag der Welt; er hole weit aus und bleibe, indem er sich von Weiten zu Weiten schwingt, im Gleichgewicht.

Paul Stefan

Aus Menschenliebe

In der berliner ‚Staatsbürgerzeitung' ist die folgende Kritik erschienen:

Richard der Dritte
Darstellung unter Leitung von Ferdinand Bonn im Zirkus Busch

Es war ein dankbares Beginnen. Das Stück eignet sich wie kaum eines zur Aufführung in diesem Rahmen. Hier wird es durch Spiel und äußeres Gepräge sozusagen zu einem Festspiel, das nicht verfehlen wird, in den Osterfeiertagen die Gemüter in Spannung zu halten. Zum fesselnden Gang der Handlung fügt sich der Reiz des bunt Theatralischen, zu dessen Entfaltung der Zirkus die geeignete Stätte ist. Der Nimbus des Zirkus beeinflußt merkwürdigerweise die Grundstimmung nicht nachteilig, vielmehr wohnt den realistischen Effekten von Roß und Reiter eine Stimmung inne, die die blutige Ritterromantik der Shakespeareschen Königsdramen eher hebt und schauriger hervortreten läßt.

Es ist ein wildes Stück voll treibender Heimtücke, blutiger Anschläge und gellender Racheschwüre, das jedem der Mitwirkenden Gelegenheit gibt, das Wesen der ihm zuerkannten Rolle voll auszuschöpfen, das es aber auch der Spielleitung ermöglicht, die Auftritte mit packender Wirklichkeit zu beleben. Beides, Leitung wie Einzeldarstellung, fügte sich hier anerkanntermaßen zu einer Einheit und Vollendung, die das Publikum bis zum letzten Schreckensseufzer in Atem hielt und bisweilen zu anhaltenden Beifallssalven hinriß. Insbesondere war Bonn als Träger der Titelrolle Gegenstand begeisterter und stürmischer Huldigungen. Sein dämonisches Spiel übertraf vieles, was wir sonst Gutes von ihm gewöhnt sind, beherrschte auch das übrige Spiel wie das Walten eines unheimlichen Geistes in einem Schicksalsdrama, so daß der königliche Mörder geistig stets allgegenwärtig war, auch wenn der Intrigant hinkend das Feld geräumt hatte.

Die Mitwirkenden hielten sich sämtlich auf der Höhe. Es ist überflüssig, sie einzeln hervorzuheben. Auch war der ganze künstlerische Hergang allerseits sicher von derartigem Geiste erfüllt, daß es jedem schon zufriedenstellend erscheinen muß, an dieser Leistung mit seinem Teil beigetragen zu haben. Einzig zwei Vertretern von Kinderrollen, Ilse und Kurt Bois, werde hier flüchtig eine Anerkennung zuteil, deren Aeußerung die Wirklichkeit nicht zuließ, die aber das Publikum wohl uneingeschränkt ihnen zubilligte, soweit man es in der Runde bemerken konnte.

Auch die Aeußerlichkeiten, wie das wilde Reiterspiel, das Klirren der Rüstungen, das Schmettern der Drommeten verfehlten ihre Wirkung auch auf Verwöhntere nicht. Hier gab der Zirkus, was das Theater nicht zu bieten vermag. Daß alles auch hier gelang, legte Zeugnis von sorgfältiger Vorbereitung ab, für die das begeisterte Publikum den Dank nicht schuldig blieb. Die beteiligten Faktoren, in erster Linie Ferd. Bonn, Kommissionsrat Busch und Direktor Reinhardt, haben diesen wohlverdienten Dank unter sich zu teilen. Richard der Dritte ward durch sie zu — — — — — — — — —

Aus der Praxis

Das Debet des Bühnenbaus / von Friedrich Weber-Robine

Wenn es einmal zu einer Bilanz der theatertechnischen Fortschrittsarbeiten kommt, so stehen die Bühnenerbauer in der Schuld der Kultur unsrer modernen Schaubühne. Sie haben auch nicht die Möglichkeit, sich damit zu rechtfertigen, daß für sie keine Arbeit mehr übrig sei, denn viele andre, ebenso einfache Dinge haben immer noch nicht solchen Grad von Vollkommenheit erreicht, daß es Zeit wäre, die Hände in den Schoß zu legen.

Es ist schon recht lange her, daß eine Dame das Näschen in das Bühnenbaufach steckte und einen aus durchsichtigem oder durchscheinendem Material bestehenden Bühnenboden ausdachte. Es war Fräulein Maud Beatrice Creßwell in London. Sie bezweckte dabei weniger, den Boden selbst zu verbessern, als die Möglichkeit zu bieten, daß der Bühnenraum von unten her beleuchtet werden könne. Damit aber das Licht nicht unmittelbar das Auge der Darsteller trifft, soll es mit Schirmen abgedeckt werden. Ferner dachte die Erfinderin auch an die Verbindung dieser Einrichtung mit Reflektoren und farbigen Gläsern, also an Mittel, welche zur Erzielung von Lichtwirkungen üblich sind. Das Ganze ist nicht als eigentlicher Bühnenboden gedacht, sondern als eine Ueberdeckung des eigentlichen Bühnenbodens. Der durchsichtige Boden wird aus einzelnen, in Rahmen befestigten Teilen, die auf Rollen bewegbar befestigt sind, zusammengesetzt. Die Verbindung der Einzelböden miteinander ist leicht durch irgend eins der bekannten Mittel zu bewerkstelligen. Nach einer zweiten Lesart würde die Einlassung solcher Bodenteile nur an einzelnen Stellen der gewöhnlichen Bühnen in Frage kommen, hauptsächlich an solchen, wo der Künstler in bestimmten Szenen verweilt, und wo eine Beleuchtung in der hier gedachten Weise einen Effekt erzielen würde.

Ebenfalls weit zurück liegt der Versuch von J. C. Westphal in Hamburg, eine geteilte Doppelbühne zu bauen. Der Bühnenraum ist, gegen die Zuschauer hin, in zwei Hälften zerlegt, ebenso — und zwar zwangläufig gegeneinander verschiebbar — auch in vertikaler Richtung, wodurch nicht nur zwei neben-, sondern auch zwei übereinander liegende Bühnenteile zustande kommen. Diese werden wie ein Fahrstuhl bewegt. Der Gesamtbühnenraum besteht also aus vier Teilen. Zweck dieser Kombination ist, einen raschen Szenenwechsel herbeizuführen. Während des ersten Aktes wird, wenn ein andres Bild für den folgenden Akt nötig ist, dieses auf der oberen Plattform der vorderen und der unteren Plattform der hinteren, versenkt liegenden Hälfte der Bühne vorbereitet. Nach Schluß des ersten Aktes wird die vordere Hälfte versenkt, wonach das zum Bühnenboden wird, was vorher Decke war, während die hintere Hälfte gehoben wird.

Der jüngsten Epoche gehört nur eine Schaubühne mit mehreren drehbaren konzentrischen Zonen von Oswald Stoll in Cardiff an. Stoll befaßte sich mit der Bauart, der Anordnungsweise und dem Betriebe von beweglichen Bühnenböden, wobei ihm auch Gruppenvorführungen und Darstellungen lebender Bilder vorschwebten. Die Stollsche Bühne besteht aus

zwei oder mehreren konzentrischen Teilen, die wir, wie er selbst, als Ringbühne bezeichnen wollen. Jeder der Teile ist auf Führungen beweglich gelagert, damit sie einzeln fortbewegt werden können, ähnlich wie beim oben geschilderten System des durchsichtigen Bühnenbodens. Sie laufen in Lagern um, die nach der Mitte hin schräg abfallen. Dabei wird jeder einzelne Ring durch einen besonderen Motor angetrieben, der bei hoher Umdrehungsgeschwindigkeit ohne Gefährdung des Betriebes die Anwendung eines leichten Traggestelles sowie den Antrieb durch Mittel gestattet, die im allgemeinen zuverlässiger sind als Seile und dergleichen. Wesentlich ist bei dieser Neuerung, daß die einzelne Ringbühne nach beiden Richtungen hin sehr schnell gedreht werden kann, aber unabhängig von der Bewegungsrichtung der andern Ringbühne. Es kann also ruhig ein Teil rechts herum gedreht werden, ohne daß dadurch die Linksbewegung der anderen Ringbühne gestört würde.

* * *

Annahmen

Bernstein-Sawersky und E. Schlack: Das Loch in der Mauer, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Georges Berr: Eine Million, Fünfaktige Posse. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Hans Franck: Herzog Heinrichs Heimkehr, Dreiaktiges Drama. Altenburg, Hoftheater.

Armin Friedmann und Paul Frank: Karneval am Rhein, Lustspiel. Wien, Josefstädter Theater.

Harry Kahn: Der Ehering, Dreiaktige Komödie. Frankfurt am Main, Komödienhaus.

Max Neal und Hans Gerbeck: Parkettsitz Nummer Zehn, Schwank. München, Volkstheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

12. 4. Louis Engelbrecht: Menschsein, Dreiaktiges Schauspiel. Braunschweig, Hoftheater.

in fremden Sprachen

Bernhard Shaw: Fannys erstes Stück, Fünfteilige Burleske. London, Little Theatre.

Achille Richard: Judas, Schauspiel. Paris, Théâtre Antoine.

Neue Bücher

Jocza Savits: Martin Greifs Dramen. München, Max Engl.

Adolf Weißmann: Berlin als Musikstadt. Berlin, Schuster & Loeffler. 428 S. M. 12,—.

Dramen

Hans Kyser: Titus und die Jüdin, Dreiaktige Tragödie. Berlin, S. Fischer. 101 S. M. 2,50.

Curt Schawaller: Dessauermarsch, Märchenkomödie in zwei Teilen. 98 S. Juliane, Tragödie in drei Teilen. 76 S. Mephiboseth, Drama in zwei Teilen. 118 S. Leipzig, Xenienverlag.

Zeitschriftenschau

Friedrich Düsel: Lucie Höflich. Theater II, 16.

Erich Everth: Das Schauspielergesicht. Masken VI, 31.

Lion Feuchtwanger: Von den Grenzen der Theaterkritik. Der neue Weg XL, 15.

Edgar Groß: Karl Gutzkows Verhältnis zur Bühne. Der neue Weg XL, 15.

Maximilian Harden: Faust. Zukunft XIX, 30.

Eugen Isolani: Friedrich Haase. Merker II, 13.

Walter von Molo: Gutzkows Dramatik. Merker II, 13.

Karl Friedrich Nowak: Shakespeare vom Ballettstandpunkt. Hilfe XVII, 16.

Gustav Werner Peters: Der Niedergang Berlins als Theaterstadt. Blaubuch VI, 15.

Fritz Telmann: Der Kampf um das Theatergesetz. Merker II, 13.

Rudolf Thiel: Ein Theatermuseum. Wage XIV, 15.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Elisabeth Plagwitz 1911/13.

Basel (Bömlytheater): Margarete Mühlberg, Sommer 1911.

Berlin (Deutsches Theater): Gina Mayer, Maria Vera.

— (Neues Volkstheater): Hermann Pfanz.

Braunschweig (Holsts Theater): Lotte Klinder, Sommer 1911.

Bremen (Schauspielhaus): Lotte Klinder 1911/12.

Bremerhaven (Neues Stadttheater): Anny Rubens 1911/12.

Breslau (Vereinigte Theater): Rose Mac Grew 1911/12.

Cöln (Deutsches Theater): Sigmund Nunberg 1911/12.

— (Metropoltheater): Thea Becker, Hans Schönfeldt, Sommer 1911.

Crefeld (Stadttheater): Erna Bauer 1911/13.

Danzig (Stadttheater): Winfried Wanner.

Dessau (Hoftheater): Hertha Formes 1911/14.

Elberfeld (Stadttheater): Thea Becker 1911/12.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Anny Rubens, Sommer 1911.

Graz (Vereinigte Theater): Hermann Ormanns 1911/14.

Halle (Stadttheater): Rita Arnolt 1911/13. Grete Moser 1911/12.

Hannover (Deutsches Theater:) Julius Arnfeld 1911/15.

Helgoland (Kurtheater): Paul Krohmann, Heinz Perino.

Innsbruck (Stadttheater): Robert Halbe.

Magdeburg (Victoriatheater): Curt Behrensen, Olga Renner, Sommer 1911.

— (Wilhelmtheater): Curt Behrensen, Otto Eisinger 1911/12.

Mannheim (Hoftheater): Li Mann.

München (Schauspielhaus): Ernst Dumcke.

— (Uniontheater): Alfred Vierig-Horsten 1911/12.

Oldenburg (Hoftheater): Heinz Perino 1911/14.

Plauen (Stadttheater): Kaete Esche.

Posen (Stadttheater): Cläre Jacobi 1911/12.

Sankt Gallen (Stadt- und Aktientheater): Kurt Siegfried Uhlig 1911/12.

Stettin (Stadttheater): Sylvia Kyburg und Willy Vollmar 1911/13, Friedrich Wölfflinger 1911/14.

Stolpmünde (Kurtheater): Carl Marschall.

Stralsund (Stadttheater): Else Schulz 1911/12.

Würzburg (Stadttheater): Willy Remmertz.

Zensur

Dem berliner Neuen Schauspielhaus ist die Aufführung der vieraktigen Groteske von Lothar Schmidt ‚Fiat justitia' verboten worden.

Todesfälle

Elise Haase, geborene Schoenhoff, in Berlin. Geboren am 8. September 1829 in Braunschweig. Schauspielerin und Gattin Friedrich Haases.

Anne Judic in Nizza. Geboren am 17. Juli 1850 in Sémur.

Nachrichten

Das berliner Kleine Theater hat für die Zeit vom 15. Juni bis 15. August dieses Jahres Herr William Wauer gepachtet.

Ludwig Barnay gibt mit Ablauf des Spieljahrs die Leitung des Hoftheaters von Hannover ab.

Die Leitung des Kurtheaters von Ilmenau ist für diesen Sommer den Herren Gustav M. Hartung und Karl Müller-Malberg übertragen worden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne

VII. Jahrgang / Nummer 18

4. Mai 1911

Notizen über Regie / von Heinz Herald

Der Ausdruck ‚Regiekunst' ist schwer zu definieren. Denn die Kunst der Regie als solche ist ein Produkt unsrer Zeit, wenngleich es schon früher unter hundert Regisseuren, die ihr Metier als Handwerk trieben, einen gegeben haben mag, der ein Künstler war. Wie alles Neue muß auch die Kunst der Regie sich in der Sprache neue Ausdrucksmittel erst zu schaffen suchen. Die vorhandenen sind schlecht; entweder sind es rein äußerliche, dem Tagesgebrauch der Bühne angepaßte Schlagworte, oder sie verfallen in den entgegengesetzten Fehler, werden langatmige und unverständliche Umschreibungen, die dem Bühnenkünstler ebenso fremd erscheinen, wie die andern ihm zu abgenützten, längst entseelten Klischees geworden sind. Also was ist Regie? Eine Aesthetik dieser Kunst ist, so viel ich weiß, noch nicht geschrieben, und nur dann und wann hat sich der Eine oder der Andre zu dieser Frage geäußert.

Der Eine sieht im Regisseur denjenigen, der bei den Proben die Rechte des Publikums vertritt. Für den Andern ist er ein selbstschaffender, souveräner Künstler, der die Gesetze seiner Kunst nur in sich selber findet. Man hat ihn den Vertreter des Dichters bei der Aufführung genannt, aber man hat auch in ihm gerade den Vertreter des Theatralischen — im Gegensatz zum Dichterischen — erkennen wollen. Ganz zu schweigen ist hier von den Regisseuren, die nichts als Ausstattungskünstler sind.

*

Regisseur heißt: Spielleiter. Er ist kein Dichter, kein Schauspieler, kein Maler, kein Musiker, sondern er ist ein Fünftes: er ist Regisseur. Einer jener eigenartigen Sammlungskünstler, deren Kunstschaffen letzten Grundes doch ein Einheitliches, Untrennbares, Ganzes ist. Gewiß, der gute Regisseur wird ein Dichter ohne Dichtung, ein Maler ohne Hände, ein stummer Musiker, ein Schauspieler ohne Ausdrucksmöglichkeiten sein; aber all das erst in zweiter Linie. Diese

Kräfte ruhen gleichsam in seinem Unterbewußtsein, sie sind für ihn notwendig, und er arbeitet mit ihnen — ohne sich völlig über sie klar zu sein — als mit gegebenen Faktoren seiner regiekünstlerischen Begabung. Sein Haus ist groß und hat viele Kammern. Er hat im Wechsel der Stellungen seiner Schauspieler und im Wechsel des Lichts lebendige Möglichkeiten, wie ein Maler sie nur erträumen kann. Er wird im Rhythmus eines Werkes musikalische Eindrücke von wunderbarer Vollendung erstehen lassen. Er vermag die höchste Kraft einer Dichtung zu geben und die letzte Stimmung über sie zu breiten. Er soll schauspielerische Wirkungen fördern und das intimste Ineinanderspiel schaffen. Aber er wird nie ganz Maler, Musiker, Dichter oder Schauspieler sein, sondern stets wird sein Sinn das ganze Kunstwerk umfassen. Mit gleicher Liebe wird er dem Kaiser geben, was des Kaisers und Gott, was Gottes ist. Und er wird ein um so größerer Künstler sein, je mehr er eine Stabilität unter den künstlerischen Einzelkräften herzustellen vermag.

Für den Regisseur darf es nur eine einzige Kunst geben — und das ist die Kunst des Theaters. Er ist Theaterkünstler und sonst nichts. Man hat noch nicht gelernt, die Kunst des Theaters als eine Einheit zu werten. Trotzdem die historische Entwicklung dafür Winke genug gibt. Die alte Stegreifkomödie ist die primitivste Form dieser Theaterkunst. Aber im Lauf der Zeit haben Dichter, die theaterfremd waren, oder denen keine würdige Bühnenkunst für die Darstellung ihrer Dramen zur Verfügung stand, und Schauspieler, die sich, verführt von eitlen, äußerlichen und unkünstlerischen Regungen, einem den Instinkten der breiten Masse nur zu wohlgefälligen Star- und Virtuosentum hingaben, willkürlich die Theaterkunst in zwei Teile zerschnitten: in die dramatische Dichtkunst und in die Schauspielkunst. So zerschnitten, daß es uns heute schwerfällt, uns unter Theaterkunst — dieser lebendigsten und sinnfälligsten aller Künste — etwas andres vorzustellen als eine, nun wieder völlig willkürliche, Mischung aus jenen beiden.

So kann es nicht verwundern, daß nach und nach gerade die feineren und künstlerisch empfänglicheren Menschen von der Schaubühne abgestoßen wurden. Sie sank zu einer Vergnügungsstätte für die Massen herab. Bedeutsame Dramen wurden, wenn überhaupt, mit den unzulänglichsten Mitteln gespielt oder von Schauspielvirtuosen — man denke an Novellis ‚Kaufmann von Venedig'! — auf das schamloseste verstümmelt. Posse und Operette, die das Publikum vergnügten, Schauspieler, die immer mehr der Manier und der Routine verfielen, beherrschten die Bühne. Da endlich dämmerte in den Köpfen einiger erlesener Künstler die Erkenntnis auf, daß Theaterkunst etwas andres sei als das, was man bisher dafür ausgegeben hatte, als eine zufällige Zusammenwürflung von Literatur und Schauspielkunst. Nach einer Virtuosenepoche — der Zeit Haases und Barnays — mußte mit dem

Naturalismus noch eine Zeit der stärksten Vorherrschaft der Literatur auf der Bühne überwunden werden, ehe man endlich begann, theaterkünstlerisch zu schaffen.

*

Wir alle wissen, daß Max Reinhardt und die um ihn es waren, die diese Tat getan haben. Der Kampf um diesen Mann, der wie alle Reformatoren verhöhnt, verleumdet und bespien wurde, hat sich ausgetobt. Sein Name gehört der Geschichte der Kunst. Ich will an dieser Stelle nicht sagen, wie sehr ich sein Werk bewundere und liebe, sondern nur ein paar Sätze Maximilian Hardens an ihn, den man einen ‚Ausstattungskünstler' genannt hat, wiederholen: „Wenn Sie Prospekte nicht und nicht Maschinen geschont und die Sterne verschwendet haben, wars immer nötig; hatte immer Künstlertakt im Rat gesessen. Aber nicht durch diesen Aufwand haben Sie uns, eine ganze Schar längst vom Theater Enttäuschter, die Schaubühne wieder lieben gelehrt. Sondern durch Ihren Ernst, Ihren Sinn für das Wesentliche, Ihre fanatische Liebe zur Sache . . ."

Max Reinhardt hat für den Regiekünstler den Boden geschaffen, auf dem er weiter arbeiten kann. Aus Nord und Süd hört man den Ruf nach neuer Theaterkunst. Es wird die Aufgabe der jungen Generation von Regisseuren sein, weiter zu bauen, die Saat zur Reife zu bringen. Sie haben von Reinhardt gelernt, jede künstlerische Individualität zu achten, niemals Künstlertum zu vergewaltigen. Aber wenn Dichter und Schauspieler, Maler und Musiker, mitschaffend am Gesamtwerk, doch der Entwicklung ihrer eigenen Kunst leben müssen, so muß die Liebe und die Arbeit des Regisseurs der Aufführung als einer künstlerischen Einheit gehören.

*

Das Schaffen des Regisseurs ist wie jedes künstlerische Schaffen ein Rauschzustand. Ganz Temperamentssache ist es natürlich, ob dieser künstlerische Rausch völlig unmerklich vom Künstler Besitz ergreift oder sich in Ekstasen entlädt. Am Schreibtisch, den Dramentext in der Hand, findet der Regisseur das Werk des Dichters. Man hat vom Regiekünstler, und wiederum besonders von Max Reinhardt, behauptet, er verstünde es, einer Dichtung die ihr eigentümliche Melodie und Stimmungsfarbe ‚abzulauschen'. Nichts ist falscher! Hier gibt es kein Ablauschen. Dem geborenen Regisseur springt beim Lesen Stimmung und Stil eines Dramas mit der unerhörten Schleuderkraft eines Geschosses entgegen. Es läßt nicht von ihm. Und aus dem Ringen des Künstlers mit seinem Stoff gebiert sich das Aufführungsbild, das der Regisseur von einem Werke empfängt.

Das ganze Drama spielt sich vor seinem inneren Auge ab. Er

erschaut das Kolorit einer Dekoration, empfindet die notwendigen Personen, fühlt jede Pause, jede Steigerung, den Klang jedes Satzes, hört das jeder Szene eigentümliche Tempo. Wie im Fieber sucht er den Stimmungsgehalt jedes Wortes und jeder Bewegung einzufangen.

Es ist kaum möglich, sich vom künstlerischen Reiz dieser Arbeit eine Vorstellung zu machen. Sich mit der Dichtung zusammenzufinden, ist vielleicht der reinste Genuß, den es für den Regisseur gibt. Die im Regiebuch erstarrte Aufführungsform des Dramas ist sein eigenster, persönlichster Besitz. Er liebt ihn, wie man seine Kinder, die geratenen wie die mißratenen, liebt. Mit einer leisen Wehmut, denn er weiß, daß die endliche Aufführung — die letzte Entwicklungsstufe, in der das Drama aus dem Medium Regiekunst in das lebendigere, vielgestaltigere Medium Schauspielkunst tritt — kein getreues Bild jenes zuerst geschauten Bühnenkunstwerks sein wird. Aber sein Respekt vor der künstlerischen Individualität des Schauspielers und die Liebe zum vollendeten Werk, lassen ihm diesen Schmerz leicht überwinden und ihn bedacht sein, das Wesentliche seiner Anschauung auf die endgültige Inszenierung zu übertragen.

Und so beginnt der zweite Teil der Arbeit des Regisseurs, der ebenso sehr wie der erste den ganzen Künstler verlangt: seine vorgelebte Vision auf die konkrete Welt der Bühne zu bannen.

*

Ein Raum, der in der Breite wie in der Länge zwanzig Meter mißt: die Bühne. Darauf steht Hamlet, Faust, Wallenstein. Steht an diesem Abend eine Welt, wenige Stunden später eine andre. Der Theaterkünstler ist ein Zauberer, dessen Stab sie auf dieser kargen Fläche emporwachsen läßt. Sein Weg führt überall hin. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Von der ersten Arrangierprobe bis zur endlichen Aufführung stellen sich dem Regisseur tausend Probleme in den Weg, die er lösen, tausend Hindernisse, die er niederkämpfen muß. Ich will hier von technischen Schwierigkeiten nicht sprechen. Die Diskussion über diese Dinge wird für mein Gefühl schon viel zu sehr ins Publikum getragen. Sie gehört dort nicht hin und braucht nur den praktischen Bühnenkünstler zu interessieren. Was kümmert den Zuschauer, welche Vor- und Nachteile die Drehbühne dem Theatermann bietet? Jede Kunst ist zu einem Teil Handwerk. Aber genau so wenig, wie sich der Betrachter mit der Maltechnik eines Bildes zu beschäftigen braucht, genau so wenig ist es nötig oder erwünscht, daß er sich um bühnentechnische Dinge bekümmert.

Für den Regisseur sind sie zum Teil die Instrumente seiner künstlerischen Arbeit, und diese ist auf sie angewiesen. Der Bau des Szenenbildes, die Wahl der Kostüme und der Beleuchtung, das Zu-

sammenspiel der Darsteller sind Fragen, die im Regisseur ebenso sehr den Künstler wie den Bühnenpraktiker angehen.

Das schwierigste Problem für ihn aber ist sein Zusammenarbeiten mit dem Schauspieler. Nur den allerleisesten und allerzartesten Händen wird es gelingen, hier Künstlerisches mitformen zu helfen. Gelingt es jedoch, so ist es ein Genuß ohnegleichen. Ein Hineinsteigen in die dunklen Schächte des Talents. Es gibt Länder in eines Menschen Brust zu entdecken, von denen sich der meisten Schulweisheit nichts träumen läßt. Auch der große Künstler unter den Regisseuren wird hier zu einem sehr demütigen Menschen werden. In einer nüchternen und ganz poesiearmen Probe hatte ich eines der stärksten Erlebnisse, die mir Schauspielkunst je gebracht hat. Ein blutjunges, kaum erwachtes Mädchen sprach die Worte der toten Geliebten in Hofmannsthals Jugendwerk. Nicht mehr. Aber das Zucken ihres Kinderherzens, ihr Gang und auch ihr Lächeln, das wie ein gestorbener Glückshauch über all dem lag, hatten in jener Probe eine solche Gewalt der Schmerzen, daß sie nie mehr, auch in der Aufführung nicht, dies Maß von menschlichem Leiden und unirdischer Güte wiedererlangt hat . . . Wer in einer Aesthetik der Regie das Kapitel ‚Regisseur und Schauspieler' schreiben will, wird eine Geschichte der Probe schreiben müssen. Er darf darin neben der künstlerischen Befruchtung des Schauspielers durch den Regisseur, neben ihrem Ineinanderarbeiten und neben gelegentlichen Kämpfen auch jene starken schauspielerischen Eindrücke nicht vergessen, an denen der Regisseur, wenn er ein Künstler ist, weiter wachsen wird.

In seinen Schauspielern findet der Regisseur die Menschheit im kleinen wieder. Vom spielfreudigsten, das Bunte liebenden, leichtesten Temperament bis zum schwersten, erdennahen, schamhaften, also eigentlich (in dieses Wortes guter Bedeutung) untheatralischen Menschen. Wenn es dem Regiekünstler gelingt, in alle diese Seelen zu schauen und in ihnen zu formen, so ist es sein höchster Triumph und der letzte Lohn, den ihm seine Kunst geben kann.

*

Auch das Theater, das Haus, in dem der Regisseur inszeniert, gehört zu den Stimmungsfaktoren, mit denen zu rechnen er nicht vergessen darf. Genau wie er durch Zwischenaktmusik, durch verdunkelten Zuschauerraum, durch leises, möglichst unhörbares Arbeiten des Bühnenmechanismus während der Verwandlungen ängstlich bemüht ist, die Stimmung weiter klingen zu lassen, muß er auch im Theatersaal einen Raum schaffen oder zu seiner Verfügung haben, der diese Stimmung im Zuschauer unterstützt, trägt, vielleicht sogar vorbereitet; zumindest sie aber nicht gewaltsam zerreißt.

Das Rangtheater wird bald abgewirtschaftet haben. In einer

Zeit mit besonders stark entwickeltem Klassenbewußtsein entstanden, hat es für uns, die wir zumindest das demokratische Prinzip in der Kunst anerkennen, mit seiner strengen Scheidung der Ränge auch gesellschaftlich längst keine Bedeutung mehr. Künstlerisch hat es nie eine besessen. Und nur in Zeiten, in denen die alte Kulissenbühne so wie so eine künstlerische oder auch nur perspektivisch richtige Lösung der Bühnenbildfrage nicht zuließ, in denen man a priori entschlossen war, für alle Ausstattungsmängel blind zu sein, konnte es entstehen. Es ist nicht möglich, ein Szenenbild zu schaffen, dessen Schönheit vom Parkett wie von allen Rängen gleich groß ist. Entweder man baut es für das Parkett oder für einen der Ränge; und da man es natürlich für das Parkett baut, so zeigt es sich höchstens noch den Besuchern des Ersten Ranges in seiner richtigen Gestalt. Die oberen und schon durch ihre größere Entfernung von der Bühne ungünstigeren Ränge gehen fast leer aus. So erscheint mir für das Durchschnittstheater ein Saal mit mählich ansteigenden Sitzreihen, die allenfalls von einer erhöhten Galerie überragt werden — man denke, zum Beispiel, an die sehr glückliche Form, die Littmann dem Charlottenburger Schillertheater gab — als die beste Lösung. Für die Fälle, die rechts und links vom Mittelwege liegen, für die feinste und leiseste Seelensprache, die im großen Theatersaal hilflos zerflattert, und für die großen Linien antiker und hoffentlich bald auch moderner Dichtung, die an den Wänden selbst des großen Theatersaals zerbrechen, hat wiederum Max Reinhardt zwei Stätten geschaffen: die Kammerspiele und die Arena. Wer in den Kammerspielen, diesem wohl intimsten Theater der Welt, das Erlebnis einer Gespenster-Aufführung hatte, wer in der Arena die suggerierten Massen bei den Oedipus-Spielen sah, weiß, daß hier der Regisseur von der Bühne herabgestiegen ist und den Zuschauerraum mit Fug und Recht in sein Bereich gezogen hat.

Solche Experimente zeigen, wie Regisseure, für die ihre Kunst voller Leben ist, sie weiterführen und Wegweiser in die Zukunft sind. Man soll ihnen, wenn sie sich einmal als Künstler legitimiert haben, das Experimentieren, aus dem sich neue lebenskräftige Formen emporringen, gönnen. Wie interessant ist, beispielsweise, Reinhardts Bemühen, die vierte Wand des Bühnenraums für den Auftritt zu gewinnen: durch die spielerische Lösung des Blumenstegs und die zukunftsreiche der Vorbühne, die wohl noch nicht ihre endgültige Form erhalten hat.

*

Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. Wahrlich: Erlöste und Erlöser sind jene schöpferischen Regisseure, die das Dornröschen Theater erwecken wollen aus seinem Schlaf — einem Schlaf, den es verkannt von den Einen, verachtet von den Andern, jahr-

hundertelang schlief. Der Weg ist steil, und man muß ihn gehen, ohne nach rechts und links zu blicken. Ohne auf den Hohn und das böswillige Mißverstehen zu achten, woran es, wie stets, Cliquen- und Parteienwirtschaft nicht fehlen lassen. Wenn nicht das ganze Volk, so wird sein wertvollerer Teil diese schöpferischen Regisseure auf ihrem Wege begleiten. Auf dem Wege zur ‚Theaterkunst'.

Saubermanns Stil und Art als Dramatiker / von Otto Fischer

Sein Stil ist Reportage seiner Einfälle, mit Verstand revidiert.

Er ist sentimental geartet, unterdrückt aber diese Sentimentalität, weil sie nicht mehr in Mode ist, und weil er sich ihrer schämt.

Er verkürzt die Sätze, verbindet Worte zu Kloben und vermeint, damit kraftvoll zu sein.

Es ist aber sein Stil mehr ein Telegrammstil denn ein kraftvoller Stil.

Er geht im grauen festen Gewande, fast ohne Falten daher, und das paßt sehr gut zu seinem knöchernen Korpus.

Er hat den Trieb, das Primitive, Rabiate, Entsetzliche zu einem einheitlich Ganzen aufzubauen: aber er hat nicht die klingende Mannigfaltigkeit der Natur.

Sein Pinsel ist ohne Weichheit, seiner Palette mangelt die Melodie der Farben.

Er mauert ungeschliffenes Gestein übereinander und verachtet die Schönheit des Verputzes, weil ihm die Hand des Künstlers fehlt.

Er scheut das zierende Wort, weil es zum Verräter werden könnte an ihm. Ja, er fürchtet es, wie eine Klatschbase, die herumerzählen würde, an welcher Fülle von Banalitäten er leidet, und was wahrhaft in ihm lebt.

Er besitzt einen vortrefflich geschulten Verstand, der selbst den heißesten Vorgängen gegenüber seine Kälte zu bewahren versteht. Er hat diesen Verstand als Wächter hingestellt vor das Tor seiner Kunst, mit einem geschliffenen Schwert in der Hand, das unerbittlich die Unvollkommenheiten seiner Empfindungen zurechtsäbelt. Nur für den, der sich in Seelen und menschliche Mechanismen hineinfühlen kann, wird das sichtbar.

Solange Imitationen alter schmiedeeiserner Artikel — Schreibzeuge, Leuchter mit dicken roten Kerzen, die mehr tropfen als lichten — in Mode bleiben, wird man seinen Namen nennen, ihn aber mehr befehlen müssen als anerkennen dürfen.

Der holländische Shylock

Um Louis Bouwmeesters willen geht man nach einer Woche wieder ins Schauspielhaus. Herr Patry ist Shakespeares Regisseur wie Ibsens. Aber der Unterschied zwischen den ‚Stützen der Gesellschaft' und dem ‚Kaufmann von Venedig' ist weniger klein als zwischen den Inszenierungen. Korrektheit ist alles. Dichters Worte gelangen auf eine halbwegs anständige Manier zu Gehör, und das ist immerhin ein Fortschritt gegen Lindaus Versuche, als Mitarbeiter an staubigen, lahmen und zahmen Aufführungen denselben Reinhardt heranzuziehen, gegen den diese Aufführungen gerade demonstrieren sollen. Herr Patry ist klug genug, in der Tradition des Hauses Hülsen zu bleiben. Er ersetzt nur die stumpfen und abgetakelten Kulissen dieses Hauses durch Prospekte, die in ihrem steifen Glanz zum mindesten nicht verletzen. Ihm hat vorgeschwebt, ein Bild von Belmonts Pracht und von Venedigs bunter Herrlichkeit zu geben. Was diesem Italien an Poesie in unserm Sinne fehlt, dafür soll Massigkeit und Prunk aufkommen. Besonders der Gerichtssaal ist festlich schön und riesenhaft, und der Eindruck wird nur dadurch wieder zerkleinert, daß die zahlreichen Insassen der zahlreichen Logen schlecht abgerichtete Statisten sind. Was hier und anderswo getrieben wird, ist zu plump und zu laut für ein Märchenlustspiel. Es beginnt mit einem wilden Volkstreiben, wie eine Posse. Das wäre noch kein Malheur (wenn es auch falsch ist, daß solch ein Aufruhr niemals abebbt, sondern abbricht, und daß so zwischen zwei Szenen immer eine Leere entsteht). Ganz unverständig ist es erst, Jessikas Entführung unter dem ungeheuern Lärm der halben Bevölkerung stattfinden zu lassen, und eine Attacke auf unsre Nerven ist es weiterhin, den Auftritt des Prinzen von Marokko durch die wüstesten Exekutionen eines Wagner-Orchesters ein- und auszuleiten. Mag sein, daß Herr Patry mit all diesen und ähnlichen Mitteln das christliche Element der Komödie, also die Komödie selbst hat herausheben wollen. Aber was helfen die vernünftigsten Intentionen bei diesen Schauspielern! Komödienhafte Lustigkeit geht höchstens vom alten Gobbo und vom Prinzen Arragon aus, und von der Liebe, die in dieser Dichtung keine geringe Rolle spielt, läßt sich nur sagen, daß sie sich schauderhaft schicklich benimmt. Da ist es an gewöhnlichen Abenden wenigstens tröstlich, zu sehen, daß der Haß selbst an Hoftheatern überschäumen kann. Herrn Pohl liegt der Shylock freilich besondern bequem. Aber er ist hier doch nicht allein rassiger Jude, sondern auch rassiger Künstler, und ist es gerade deshalb, weil er aus

seinem Judentum so wenig Hehl macht. Dieser Shylock kommt aus dem südöstlichsten Ghetto wie aus dem Urstand der Natur. Jede Kultur ist ihm fremd, jede Kultur der Denkart, der Sprache, der Umgangsformen. Er ist ganz zügelloser Haß, ganz blinder Trieb, ganz ungebrochene Kraft. Diese Kraft tobt sich aus, ohne häßlicher zu werden, als es Shakespeare erlaubt, und ohne eine Wirkung zu verfehlen, die Shakespeare verlangt. Für die Gesamtwirkung der Vorstellung, in der ja Shylocks Leid nur ein dissonierender Ton, nicht die Dominante sein dürfte, ist man allerdings von Herrn Pohl zu heftig erschüttert. Aber daran ist die Vorstellung schuld, weil sie eben kein Gegengewicht bildet.

Von dem berühmten Herrn Bouwmeester ist man, oder war ich, gar nicht erschüttert. Merkwürdiger Fall. Die zuverlässigsten Stimmen haben das Mannesalter dieses Holländers in hohen Tönen gepriesen und werden jetzt sagen, daß sein Greisenalter einfach weniger preisenswert ist. Das kommt vor, gewiß. Aber erstens denke ich daran, wie etwa der Namensvetter vom Burgtheater mit achtundsechzig, mit fünfundsiebzig, mit achtzig Jahren gespielt hat, und zweitens ist ja von Greisenhaftigkeit nichts zu entdecken. Dieser stämmige, fest ausschreitende, durchaus nicht schwer bewegliche Mann, mit seiner klaren, tiefen, voluminösen, und wo es not tut, gewaltigen Stimme, gleicht einem guten Fünfziger. Also muß wohl das Ingenium erloschen sein. An der Sprache liegt es nicht. Sie klingt nur ganz selten komisch und häufig wie deutsch. Nicht sie bewirkt es und auch nicht die künstlerische Ueberlegenheit des Gastes über das Ensemble, daß es von ihm geschieden ist, daß sich fast niemals ein Zusammenspiel ergibt. Herr Bouwmeester hat den Hang der alten Mauernweiler zur Isolierung. Er wendet sich nicht einmal immer dem kleinern Kollegen zu, mit dem er gerade spricht. Wenn er gar allein auf der Bühne sein kann, ist er so glücklich, daß er seinen Aufenthalt gehörig ausdehnt. Bevor er sich zu Bassanios Abendessen trollt, legt er ein stummes Spielchen ein: er markiert Ahnungen, bekämpft sie, markiert sie wieder, bekämpft sie endlich siegreich. Eine sichtbare Rückkehr von diesem Abendessen gibt es zwar nicht bei Shakespeare, aber in der illustrierten Ausgabe und bei allen Virtuosen, also auch bei Bouwmeester. Er hält bei der Rückkehr einen halblauten Monolog in unartikulierten Mißtrauenstönen, die sich zu einem kunstgerechten Entsetzen bei der Entdeckung des Verrats und dem wohlgebauten Aufschrei: „O Je-Je-Je-Je-Jessika!" steigern. Vor jedem Abgang wird immer noch ein Effekt herausgekitzelt und ein lebendes Bild gestellt. Seht her! Es ist aber kein Vergnügen, in diesem Ledergesicht mit dem schmutzigweißen, dräuend gestrafften, dräuend zugespitzten

Bart, den theaterkranken Augen und dem übrigen Zubehör die Lippen ununterbrochen mummeln zu sehen und ab und zu jene Silbe, die bei Sonnenthal ‚Mbo' hieß, in einer holländischen Uebersetzung, als ‚Mwau', wiederzuhören. Es ist auch nicht häufig, daß ein Mienenspiel so mechanisch, so unabhängig von den Vorgängen des Dramas und den innern Erlebnissen der Dramenfigur arbeitet. Bei Herrn Bouwmeester scheint alles festzustehen. Den Dialog mit Tubal führt er keineswegs zum ersten Mal; denn die Gegenäußerungen der Freude und der Wut werden schon umständlich vorbereitet, bevor Shylock überhaupt weiß, ob er zur Wut oder zur Freude Anlaß haben wird. Einen Tempowechsel gibt es nicht. Alles fließt in einem ebenmäßigen Portamento dahin, das wie Gesang klingen würde, wenn die Sprache nicht so mißtönend wäre. Es ist nicht die Schauspielkunst eines alten Mannes, sondern heute, ohne Zweifel, ‚alte' Schauspielkunst. Daß sie in der Jugend dieses Mannes jünger gewesen ist und uns nahe gegangen wäre, müssen wir jenen zuverlässigen Stimmen glauben. Aber wir haben es schwer, ihnen das nach dieser Leistung zu glauben — nach der freilich über den ganzen Mann kein Urteil gefällt werden kann.

Ein Lied für Norwegen / von Björnstjerne Björnson

Ja, wir lieben diese Feste,
Wie sie, flutbedräut,
Ihrer Berge Stamm und Aeste
Wind und Wolken beut.
Lieben ihre tausend Hütten,
Ihres Meeres Zorn,
Und, den kein Meer kann verschütten,
Ihrer Saga Born.

Harald hat ihr Volk verflochten,
Daß kein Feind sie zwang,
Hakon hat für sie gefochten,
Während Oejvind sang.
Olav malt' auf ihre harte
Stirn ein Kreuz von Blut,
Sverre brach von ihrer Warte
Romas Uebermut.

Bauern ihre Aexte schliffen,
Wo ein Feind sich wies;
Tordenskjold mit seinen Schiffen
Ihn wie Spreu zerblies.
Weiber sah man kühn sich einen

Mit der Männer Hauf;
Andre konnten nichts als weinen;
Doch die Saat ging auf!

Waren unser auch nicht viele,
Waren doch genug,
Als das Land stand auf dem Spiele,
Da die Stunde schlug.
Lieber mochts in Flammen stehen,
Eh' es kam zu Fall;
Denkt nur dessen, was geschehen
Einst in Fredrikshall!

Tragen galt es Not und Plage,
Gott verstieß uns ganz;
Doch in schlimmster Drangsal Tage
Glomm der Freiheit Glanz.
Das gab Kraft für alles Schwere,
Hunger, Krieg und Pest,
Gab dem Tod selbst seine Ehre —
Und dem Zwist den Rest.

Unser Feind zerbrach den Degen,
Auf fuhr das Visier:
Brüder flogen sich entgegen;
Denn das waren wir!
Schamrot eilten wir hernieder
Uebern Oeresund:
Und da schlossen wir, drei Brüder,
Einen ewigen Bund.

Volk Norwegens, deinem Gotte
Dank' in Hütt' und Haus!
Ließ dich werden nicht zum Spotte,
Sahs auch düster aus.
Müttersorgen, Väterstreiten,
Durch Geschlechter hin,
Wußt' Er still zum Ziel zu leiten:
Unsres Rechts Gewinn.

Ja, wir lieben diese Feste,
Wie sie, flutbedräut,
Ihrer Berge Stamm und Aeste
Wind und Wolken beut.
Und wie Väterkampf beschieden
Freiheit ihr und Macht,
Ziehn auch wir für ihren Frieden,
Wenn es gilt, auf Wacht.

Deutsch von Christian Morgenstern

Aus dem ersten Band der Gesammelten Werke, die Julius Elias bei S. Fischer in Berlin herausgibt.

Der Widerspänstigen Zähmung / von Fritz Jacobsohn

Das Schicksal der paar heitern deutschen Opern aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist sehr traurig: es geht ihnen wie gewissen Frauen, deren Wohlanständigkeit man schätzt, ehrt und preist, bei denen sich aber die Liebe nicht einstellt. Beim Publikum finden diese Opern kein Verständnis, und die Kritik kommt ihnen mit Reserve entgegen. Ganz besondere Epitheta hat sie für solche Werke geprägt, Beiworte, die geradezu typisch geworden sind. Da haben wir den ‚Barbier von Bagdad‘ von Peter Cornelius; er heißt einfach: ‚der köstliche‘. Da sind Nicolais ‚Lustige Weiber von Windsor‘; ohne das Beiwort: ‚die anmutigen‘ sind sie gar nicht denkbar. Und ‚Der Widerspänstigen Zähmung‘ von Hermann Götz wird schlechtweg ‚gediegen‘ genannt. Was fehlt diesen drei Kleinoden, daß sie mit so kärglichem Lohn gemeinhin wie verschämte Arme behandelt werden? Ueber allen dreien hat kein guter Stern geschwebt. Cornelius wurde in Weimar ausgezischt, und den beiden andern starb der Schöpfer viel zu früh. Ihr größtes Unglück aber scheint zu sein, daß sie vorzeitig in die heiligen Hallen der Musikgeschichte eingegangen sind.

Wenn dank dem Opfermut eines ehrgeizigen Direktors so ein Werk wieder einmal über die Bretter zieht, staunt man über die unverblichenen Schönheiten und versteht die Welt nicht. So ging es jüngst, als sich Hermann Gura seine alte Liebe zu ‚Der Widerspänstigen Zähmung‘ etwas kosten ließ. Wie neu stand das Werk vor uns; nicht, als käme es aus der historischen Rumpelkammer, sondern als hätte es im kräftigen Rampenlicht so manches Mal seine Wirkung erprobt, als wäre es an der verständigen Liebe, an der lauten Resonanz des Publikums erstarkt. Und doch! Schlägt man in der Chronik zurück, so erlebt man eine schmerzliche Enttäuschung. Am elften Dezember 1876, acht Tage nach dem Tode des Komponisten, wurde sein Werk zum ersten Mal in Berlin aufgeführt. Der Theaterzettel nannte Minnie Hauck als Katharine, Josef Beck als Petruchio, Fricke als Baptista und Heinrich Ernst als Lucentio. 1890 verschwand das Werk gänzlich von dem Spielplan unsrer Königlichen Oper, die ja mit ‚Mignon‘, ‚Margarethe‘ und ‚Bajazzi‘ Staat machen kann, und erst Hermann Gura brachte es bei Kroll im Sommer 1905 schlecht und recht heraus. Daß Gura diese komische Oper jetzt als Interimsdirektor der Komischen Oper wieder hervorholte, ist ihm hoch anzurechnen.

‚Der Widerspänstigen Zähmung‘ stellt eine eigentümliche Synthese von Lyrik und Dramatik dar. Die gute alte Nummernoper kommt mit Liedern, Duetten und breit ausgearbeiteten Chorszenen zu ihrem Recht, und doch ist der Sinn des Musikdramas, der Geist Wagners, in den

bedeutenden, exponierten Partien kraftvoll erfaßt und ausgearbeitet. Der ganze erste Akt ist von Lyrik getränkt. Es ist, als hätte sich Schubert mit Brahms verbündet, und hat doch seine eigene Note. Die Melodien quellen hier zwanglos, eine nach der andern perlt hervor, wie an einer Schnur. Das Ständchen Lucentios ist von italienischer Süßigkeit erfüllt, dabei so ganz gründlich deutsch, daß Tonmalereien nicht vergessen werden. Die Balkonszene Biankas erinnert an Elsas Nachtgesang, während der folgende Zwiegesang im Sechsviertel-Takt wie ein von Brahms bearbeitetes deutsches Volkslied klingt. Die Vereinigung des dramatischen Geistes mit dem Geist der Melodik und des schönen Klanges ist für das ganze Werk charakteristisch. Die Wandlung der Katharine von der Widerspenstigen zum hingebend liebenden Weib ist in der kurzen As-dur-Stelle: „Er macht mir bang, an allen Gliedern beb' ich", oder später in dem aufwärts drängenden: „Ich möcht' ihn fassen" mit eindringlicher Schönheit bei aller dramatischen Kraft gezeichnet. Und das Duett im letzten Akt bildet einen wahrhaft poetischen und volltönenden Ausklang, so daß man Gura nur Recht geben kann, wenn er, entgegen der Partitur, das Werk damit beschließt.

In seiner Aufführung mußte man den guten Willen anerkennen und ihn manchmal für die Tat nehmen. Das gilt vor allem für den Grundton, der zu pathetisch aufgefaßt war. Bei allem dramatischen Affekt, der in Götzens Musik lebt, ist das Werk als Ganzes liebenswürdiger, lieblicher und anmutiger darzustellen; nicht so sehr mit bayreuther Festspiel-Pose als vielmehr mit der kräftigen Sinnlichkeit der ‚Meistersinger', mit Festwiese, wehenden Fahnen und etwas Humor. Petruchio war Fritz Feinhals, als Sänger wohl der beste Sachs, den wir augenblicklich haben. Ihn zu hören und zu sehen, ist gleichermaßen eine Freude. Das Ebenmaß des Leibes und der Stimme wird noch bedeutungsvoller durch seinen Geschmack und seine Kultur. Frau Gura-Hummel war als das liebende Weib besser, denn als das widerspänstige. Die gut-bürgerliche Atmosphäre, die sie verbreitet, verhindert sie oft, tiefere Wirkungen auszuüben. Das alte Ensemble der Komischen Oper bestand in Ehren, während am Pult der neue Kapellmeister Albert Bing mit Umsicht und Energie die Schönheiten des Werkes aus dem spröden Orchester herausholte.

Der Untergang Berlins / von Julius Bab

Als Doktor Boretius mit seinem Freunde die Vorhalle des Sportpalastes betrat, neigte sich schon der vierte Tag des großen Rennens dem Ende zu. Entsprechend wuchs der Andrang, die Ungeduld, die Gereiztheit der Masse. Vor dem Schalterraum für die billigen Plätze stauten sich lange Menschenzüge bis zur Straße hinaus.

Offenbar wurden keine Karten mehr ausgegeben. Auch Boretius konnte nur eben noch zwei Karten für den ersten Ring erhalten. Sie durchschritten den Garderobenraum und das Vestibül, und die Menschenmenge wurde immer dichter und immer lauter. Als sie nun im Kern des Gebäudes, diesem größten Hallenbau des europäischen Kontinents, angelangt waren, wo man aus Bohlen und Balken die Rennbahn aufgeschlagen hatte, da mußten sie halt machen. Gegen das hohe Brettergerüst da vor ihnen, das einstweilen noch jede Aussicht auf den eigentlichen Schauplatz versperrte, schlug ein dumpfes, schwellendes Geräusch, wie der hohe Seegang gegen die Molen. Unmittelbar aber um sie herum war ein Schieben, Drängen, Laufen und Schreien von gehenden und kommenden Zuschauern, von Managern und Ambulanzen, von Schutzleuten und Feuerwachen, Saaldienern und Kellnern, daß nicht nur Professor Reimer betäubt stehen blieb, sondern auch die gehärteten Großstadtnerven des Doktor Boretius für einen Augenblick zu weichen drohten. Schließlich ermannte er sich aber und griff einen der vorüberstürzenden grünuniformierten Kontrolleure beim Arm, zog ihn heran und hielt ihm, da sprachliche Verständigungsversuche in diesem Lärm aussichtslos schienen, die beiden Platzkarten vors Gesicht. Der Mann zuckte die Achseln: „Ich wills versuchen, kommen Sie mit. Hier rechts herum“, brüllte er ihnen durch die hohle Hand zu. Die beiden Herren kämpften wie Segelschiffe im Sturm, um dem Grünuniformierten auf den Fersen zu bleiben. Ein paar Mal machte der Mann an Stellen, wo ein Zugang zur inneren Arena durch die Menschenmasse hätte sein sollen, halt und sprach mit dort postierten Kollegen. Sie winkten ab, es war alles voll und kein Durchkommen möglich. Weiter schoben sich die beiden hinter ihrem Führer an der Holzwand hin. Plötzlich donnerte es über ihnen. Ein Krachen und Knattern, wie von einstürzenden Gerüsten — aber es rollte schnell weiter, vor ihnen her, verschwand. Der Professor war entsetzt stehen geblieben. „Weiter, weiter“, rief ihm Boretius zu, „das ist die Kurve, wir stehen unter der Kurve, die Fahrer sind eben über uns gewesen.“ Der Grünbekleidete machte jetzt halt und winkte sie heran. An dieser Stelle hatte die Bretterwand eine Oeffnung, die freilich durch schwarze Menschenrücken dicht geschlossen war. In der Mitte dieser Menschenmauer kämpften Schutzleute und Saaldiener nicht eben erfolgreich um die Aufrechterhaltung eines Zuganges nach innen. Der Führer überlieferte die beiden einem Kollegen, sie drangen in die schwarze Mauer der Zuschauenden ein. Die standen auf Stühlen, Tischen und Schemeln, hockten auf Warenautomaten und leeren Bierfässern, stießen, drängten, brüllten und reckten sich die Hälse aus. Es waren bedrohliche Erscheinungen im großen und ganzen. Mit ungewaschenen Gesichtern, zerrissenen und schmutzigen Röcken, der Kragen zumeist durch das berüchtigte fleckige Halstuch ersetzt, und auf dem Kopfe nicht selten jene überhängende verbeulte Mütze der Vorstadt.

„Was für Gestalten", rief der Professor seinem Freunde ins Ohr. Boretius winkte ihm ab und zog ihn weiter. Jetzt waren sie an den Rand der eigentlichen Rennbahn gelangt. Der erste Ring. Nach langem Suchen erwischten sie zwei Stühle, mit denen sie noch an einem mehrfach besetzten Tisch unterkommen konnten. Was da saß, auf diesen Zehn-Mark-Plätzen, war keineswegs die elegante Welt. Es waren bessere Kleinbürger, Fahrradhändler, Groschen-Rentiers, Kommis, Postbeamte, die zuweilen mit der nicht eben eleganten Gattin, zuweilen mit der wenigstens um Eleganz bemühten Freundin an den Tischen saßen, essend, rauchend, schwatzend und trinkend, und immer zuschauend, zuschauend, wie auf einer Vogelwiese.

Erst allmählich erholte sich Boretius, noch allmählicher sammelte Reimer seine Sinne so weit, um die Umgebung sehen und auffassen zu können. Ueber ihnen, in der Höhe eines sechsstöckigen Hauses wölbte sich die Halle, von einem Kranz elektrischer Lampen gekrönt; oben, unmittelbar unter dem Dach, an dem sich diese schwindelnde Leere brach, saß auf einer Empore die Musikkapelle und überbrauste mit dem Heulen der Blechinstrumente das Tosen der zehntausendköpfigen Masse, die nun in weiten Ringen oben und unten die Bahn umzog. Und unten auf der Holzbahn, die sich rechts und links in steiler Kurve wohl dreißig Meter hoch bäumte, unten — da — jetzt kamen die Fahrer einher. Zehn Menschen in bunten Trikots, Rad hinter Rad, in maschineller Gleichmäßigkeit jagten vorüber, wie eine geschlossene Kette, wie ein Ganzes, wie eine zwanzigfüßige Maschine. Jagten vorüber, klommen jetzt rechts die Kurve hinan, schossen herab und waren für den Augenblick verschwunden. Denn nun lag zwischen ihnen und Reimer, dessen thüringisches Professorengehirn sich wieder mehr und mehr zu verwirren anfing, je mehr seine Augen faßten und verstanden, die bunte Menschenmasse des Sattelplatzes. Ein mächtiger Brückenbogen führte vom Außenring drüben über die Bahn hinweg auf diesen Innenraum. Und dort war die elegante Welt. Zwischen dem strahlend schwarzen Smoking, der blauroten Uniform und höchst schneidigen weißen Sportanzügen tummelte sich die ganze Kolibribuntheit der neuesten Damentoiletten, Promenaden- und Ballkleider und Sportkostüme in großem Durcheinander; ragende Federhüte, funkelnde Blumenbeete, emanzipatorische Sportmützen auf hochgebauten, tiefgeknoteten, glattgescheitelten Frisuren. Man drängte sich am Büffet, man promenierte im Mittelgang, man kehrte zum Tisch zurück, man entkorkte Sektflaschen, trank über die Barriere gelehnt den Fahrern mit leutseliger Kennermiene zu, stand wieder auf und redete sachverständige Worte mit den wartenden Kollegen und den Managern der Fahrer, die unter den Kojen an der Brücke hier und da auftauchten. — — — Die Fahrer ratterten wieder heran, dieselbe feste zwanzigfüßige Maschine. Der Zigarrenhändler am Nebentisch hatte auf die Uhr gesehen: „Fünfundzwanzig

Sekunden die Runde, ganz hübsches Tempo." „Das nennen Sie Tempo," sagte sein Nachbar, indem er die fettigen, dick beringten Budikerhände auf den Tisch klatschte. „Passen Sie mal auf, wenn der Georgette erst wieder ablöst, der kleine Franzose, wenn der die Führung nimmt! da gibts nichts unter fünfzehn Sekunden — in Friedenszeiten!" Plötzlich lautes Gebrüll aus dem Hintergrund rechts: „Feste, Willem, feste, nanu los, jetzt paß uff! Los!" Dann Johlen, Kreischen, Schreien, schließlich eine durchdringende Stimme: „Kellner, bring'n Se mal 'n Bier runter, Willem hat keene Courage" und Gelächter. Reimers war entsetzt herumgefahren: „Was ist los?" „Gar nichts," sagte Boretius, „das sind nur neckische Aufforderungen an die beliebten Fahrer, doch einmal einen Vorstoß zu machen". „Damit etwas Leben in die Bude kommt," sagte der längliche Agent, der am gleichen Tisch wie beide saß. „Leben!" — Reimers schauderte ordentlich zusammen — „noch mehr Leben?" „Aber ich bitte Sie," sagte der Agent Silbermann ordentlich erregt, „das ist doch nichts, das ist doch eine langweilige Bummelei, ich sitze jetzt seit fünf Stunden hier; einmal, so nachmittags um sechs, haben die Amerikaner einen kleinen Vorstoß gemacht, ist aber auch gleich abgeläutet worden, weil so eine Pneumatik platzte, und seitdem nichts als dies langweilige Gependel!" — In diesem Augenblick war die zwanzigfüßige Reihe wieder heran. Das Tempo war immerhin so, daß man allenfalls noch die Gesichter im Vorbeifahren erkennen konnte, es waren größtenteils junge, frische, sogar lustige Gesichter, die gespannte Aufmerksamkeit zeigten, und fast nichts von der Strapaze, daß sie nunmehr viermal vierundzwanzig Stunden auf dieser Holzbahn um und um liefen. In diesem Augenblick tauchte drüben unter der Brücke ein einzelner Fahrer auf, ein langer junger Mensch im blauen Sweater, mit zerschrammtem, aber immer noch hübschem Gesicht. Er fuhr heran, um sich in die Bahn zu legen, und so seinen Partner, wenn er vorbeikäme, abzulösen. Rund mit ihm liefen Händeklatschen, Tücherschwenken und Geschrei die Halle entlang. „Bravo, Lorenz, kieck mal, bravo! feste!" — „Na, jetzt kommt vielleicht 'n bischen Zug in die Sache!" . . . meinte der Zigarrenhändler am Nebentisch, und ein junger Bankkommis hinter ihm sagte belehrend und vornehm zu seiner Freundin: „Du mußt wissen, liebes Kind, das ist der einzige, der mit seinem Partner bisher der führenden Gruppe noch die Wage gehalten hat."

Wieder ratterte die zehngliedrige Kette heran; wo früher ein schwarzer Sweater gewesen war, lag jetzt der lange blaue Mensch, vorn an zweiter Stelle und wachsam nach hinten, auf die gefährlichen Rivalen spähend — das war die einzige Veränderung. Von den hintern Reihen zur Rechten wieder jenes gröhlende Ermunterungsgebrüll. „Wie kommen nur diese Menschen hierher?" fragte Reimer. „Diese Menschen," antwortete Boretius, „sind überall, wo's etwas zu sehen

und zu lärmen gibt; sie sind hier genau so gut, wie sie bei einem Streikkrawall in Moabit, bei einer Zuhälterschlacht auf dem Wedding oder bei der Wachtparade Unter den Linden sind." — „Aber hier kostet es doch Entree! und sogar eine ganze Menge, selbst auf diesen Plätzen! wo haben diese Leute denn das Geld her?" Boretius lachte: „Das muß man nicht fragen! Sieh mal, das sind doch nicht die armen Leute, das ist nicht der Arbeiterstand; es ist die fünfte Klasse, die Unterschicht, das wahre Proletariat; die Leute haben vielleicht nicht Geld, sich Brot oder einen Kragen zu kaufen, aber für einen Schnaps oder für den Zirkus haben sie Geld — immer. Ich weiß auch nicht wie, sie kriegen das Geld nicht geschenkt, wie die römischen Zirkusbesucher, aber sie sind so sicher da, wie der klassische Pöbel bei den Gladiatorenspielen da war. Das ist die Hefe, die immer emporquillt, wenn du einen rechten Lärm und Reiz in den Kessel der Großstadt hineinwirfst."

Inzwischen ratterten die zehn Räder in ihrer festen Reihenfolge wieder und wieder um die Bahn. Der Zigarrenhändler stellte mit Befriedigung fest, daß das Tempo auf siebzehn Sekunden gestiegen sei, aber sonst blieb alles beim alten. Ein Scheinwerfer spielte und zeigte auf riesiger Leinwand die eben vollbrachte Kilometerzahl an — zweitausendvierhundertfünfzehn! Gleich darauf knallte von der Tribüne der Rennleitung ein Pistolenschuß, das Ende der zehnten Tagesstunde, der vierundneunzigsten des Rennens, anzuzeigen. Ausrufer drängten sich mit den Kellnern um die Wette, um das neueste Rennprogramm, das alle sechs Stunden neu gedruckt den Stand der Dinge verkündete, auszubieten. Ab und zu tauchte ein neuer Fahrer zur Ablösung seines Partners auf und erhielt die üblichen Beifallssalven. Aber all das reichte auf die Dauer zur Unterhaltung der Menge nicht aus. Die kleine Freundin des Bankbeamten beklagte sich ernstlich über Langeweile. Auf der Galerie dahinter sorgte man auf eigene Faust für Amüsement. Ein junger Strolch, der ein keckes blondes Bärtchen in einem gutmütig frechen Gesicht kleben hatte, spielte mit durchdringendem Organ und auf nicht gerade zarte Weise den Spaßmacher. Jetzt hatte er — wie, wird immer rätselhaft bleiben — mit einem Mann, der schräg über ihm, mindestens hundert Meter Luftlinie entfernt, auf einer Empore saß, Streit bekommen. Die denkbar kräftigsten Schimpfworte flogen hoch im Bogen über die Köpfe der Zuschauer hin. Schließlich rief der Jüngling mit dem blonden Schnurrbart: „Komm'n Se doch mal runter, Sie! Wir kennen ja mal Sechstageboxen machen!" Das ganze Publikum, soweit es im Umkreis seiner Stimme lag, brach in fröhliches Gewieher aus, und von diesem Erfolg befriedigt, stellte der glückliche Witzbold seinen Wortkampf großmütig ein. Reimer hatte inzwischen seine Aufmerksamkeit einer jungen, sehr eleganten Dame zugewendet, die gegenüber auf der Barriere des Sattelplatzes lehnte und mit Blumen in den Händen einem jungen Fahrer zuwinkte, den

sie, so oft er vorbeikam, auch mit zärtlichen Zurufen auszeichnete. „Sieh doch, bitte, hin," sagte er zu Boretius, „ist das nicht —?" Boretius drehte sich: „Ja, das ist wirklich Ludmilla Dammrod." — „Die Tochter des Justizrats?" — „Eben die." — „Die wir auf dem Empfang bei dem Geheimrat —?" — „Eben die." — „Die mit der völlig unnahbaren Hochmutsmiene?" — Eben die." — „Aber sieh doch, wie sie sich gebärdet!" — „O — wohl nicht anders, als wie sich die römischen Patrizierinnen im Zirkus benahmen. Gladiatoren sind keine Menschen, und der Blutgeruch entfesselt die Bestie." — — — „Fünfzehn Sekunden," sagte der Zigarrenhändler, „alle Achtung!" — Aber der dicke Budiker schimpfte: „Ach was, ein langweiliges Gezoddel ist das — ein Gezoddel —." — — — — — — — — Da war es plötzlich da! Von rechts oben kam ein wildes Aufschreien — so viel laute Stimmen auf einmal, daß man nichts verstand. Dann raste der Lärm wie eine Feuersbrunst im Strohschober rund um die Arena. Und nun sprang alles empor! Sprang auf Stühle, kletterte auf Tische, turnte an Balken und Balustraden in der Luft und schrie, schrie, schrie! Auch Boretius und Reimer waren, wie von einer Welle gehoben, plötzlich oben auf ihren Stühlen. Nicht daß sie sonst schlechter gesehen hätten, aber die wilde Erregung, die wie Flugfeuer durch den Raum raste, hatte sie bereits ergriffen und erzwang irgend eine körperliche Reaktion. Jetzt erst sah man, was geschehen war. Die Fahrer kamen eben aus der linken Kurve zurück, aber die zehngliedrige Kette war zerrissen! Einer, ein Grüner, raste voran, mit etwa zehn Meter Vorsprung. Er war ausgerissen, er versuchte die „Ueberrundung", und die andern verfolgten ihn wild und schon in gelockerter Reihenfolge. Das Tempo wuchs von Sekunde zu Sekunde, und in gleicher Stärke das sinnlose, wüste, heulende Geschrei der Menge. „Jetzt, jetzt! Bravo! Rütt!! sieh mal, jetzt kommt er! Lorenz, feste! Nicht loslassen! Bravo! Feste! Jetzt, jetzt!" Der Grüne war längst eingeholt, aber nun nutzten die eigentlichen Helden, die führenden Paare, den gewonnenen Anlauf aus und gingen ihrerseits zum Angriff über. Das Tempo wuchs weiter, und der Lärm wuchs weiter. Die Kette war völlig aufgelöst, über die ganze Bahn rasten jetzt verstreut die kleinen bunten Gruppen, und wenn sie vorüberjagten, waren die Räder nur noch drehende Scheiben, und die Gesichter kaum mehr zu erkennen. Aus den Kojen kamen die Reserveleute heraus, um ihre Partner abzulösen und zu unterstützen, die ganze Bahn war plötzlich vom jagenden Tumult erfüllt. Und die Menge brüllte und brüllte! „Jetzt hat er ihn!" — „Jetzt hat er ihn! Rütt überrundet!" schrie der lange Agent mit einer vor Erregung völlig entfärbten Stimme. „Sieh bloß!" (Der Taumel der Erregung verursachte einen jähen Ausbruch von Brüderlichkeit, alle Welt duzte sich.) Professor Reimer rief seinem Freunde ins Ohr: „Ich verstehe die Urteilskraft dieser Menschen nicht, die Bahn ist doch rund, und ich

weiß schon längst nicht mehr, wer der Verfolger und wer der Verfolgte ist, und ob der Grüne bei dem Schwarzen liegt, weil er ihn von vorne eingeholt hat oder weil er von hinten eingeholt worden ist?" Boretius rief zurück: „Ich weiß es ebensowenig, und die Mehrzahl dieser Schreienden ganz bestimmt auch nicht; und wie es die Schiedsrichter oben auf der Tribüne wissen wollen, ist mir ein Rätsel, aber behaupten tun sie es." Boretius hatte entschieden recht, denn eben behauptete der Zigarrenhändler am Nachbartisch mit derselben Energie, die Amerikaner seien im Vorteil, und Rütt habe mindestens eine Runde verloren. Inzwischen raste die wilde Jagd immer weiter. „Wann hört denn das auf?" fragte Reimer ganz verstört, indem er sich wieder auf seinen Stuhl sinken ließ. Boretius lachte böse: „Wann eben ordentliche Gladiatorenkämpfe aufhören! Die stärkeren Mannschaften sind jetzt im Vorteil, je länger es dauert, je mehr gewinnen sie. Sie hören natürlich nicht auf, ehe das Rennen abgeläutet wird, und abgeläutet wird nur, wenn es ein Unglück gibt." Die Jagd raste. Jetzt sah auch das geübtere Auge, daß einige der schwächeren Paare im Tempo nachließen, sie verloren Terrain. Der berühmte Rütt und sein kleiner Kompagnon, der Holländer Stol, die beiden Amerikaner und noch ein oder zwei Paare beherrschten die Situation. Der Partner des langen blauen Lorenz schien unter den Ermatteten, aber Lorenz selbst stand wie ein Turm in der Schlacht, sprang immer wieder ein und hielt, mit einer wilden Verbissenheit in dem hübschen jungen Gesicht, was zu halten war. Eben kamen sie wieder aus der linken Kurve herauf. Hinter dem langen Blauen Rütt und ein Amerikaner; sie wollen vorbei an ihm. Plötzlich ein dumpfer Schall, den man durch allen Lärm hören kann, und gleich darauf schlägt die Glocke von der Richtertribüne an. Das Rennen ebbt ab — ein Stöhnen der Befreiung läuft wie ein heulender Seufzer durch den Raum, und gleich darauf das Zischen und Sichrecken der spähenden Neugier. Quer über der Holzbahn, gerade vor dem Platz des Professors liegt eine lange Gestalt im blauen Sweater; der junge Lorenz ist gestürzt. Es war kein Raddefekt und kein Fehler im Fahren, er ist einfach vor Entkräftung umgefallen. Jetzt eilt man herbei und hebt ihn auf; einstweilen bewegt er sich nicht. Die Damen auf dem Sattelplatz schreien ein wenig. Ludmilla Dammrod bekämpft einen kleinen Schwindel und starrt dann mit gierig aufgerissenen Augen dem Weggetragenen nach. Die Galerie entlang läuft Murmeln, Bedauern, Schelten und Fluchen. Vom Dach herab dudelt schon wieder die Blechmusik. Langsam und in kleinen Gruppen pendeln jetzt die Fahrer über die Bahn, sprechen mit ihren Managern, mit den Schiedsrichtern, auch mit dem Publikum, scherzen miteinander und sind guter Dinge. Aus den hintern Publikumsreihen kommt ab und zu ein Gebrüll: „Anschreiben, Anschreiben!" Man will das Resultat der eben überstandenen Aufregung sich vom Rennkomitee

mitteilen lassen. Boretius meint, es sei nicht ohne Komik, daß diese Menschen jetzt erfahren möchten, wofür sie sich eigentlich vorhin die Lunge ausgeschrien haben. — — —

Nach geraumer Zeit wurde wieder angeläutet. Die Zehnerreihe war wieder komplett. Für den langen Blauen fuhr einstweilen sein kleiner schwarzer Partner, sonst war nichts verändert. Bald wuchs das Tempo wieder an und wenige Minuten, da gab es eine neue Explosion. Wieder Heulen und Schreien, wieder das jähe Ersteigen von Tischen und Stühlen, Johlen und Tücherschwenken — wieder ein Vorstoß, Entlaufen und Verfolgung. Da plötzlich im Besten wird abgeläutet, und alles stockt. Ein Fahrer hat zur Tribüne herauf ein Zeichen gegeben, daß sein Rad beschädigt sei. Aber nun entfaltet die um ihr Vergnügen geprellte Masse eine Wut, die mit ihrem Lärmen alles Vorherige weit übersteigt. Dieser Radunfall, dieses Hindernis im schönsten Vergnügen muß natürlich ein Schwindel sein, ein Schwindel, eine Finte! Aus dem wüsten Gebrüll klingt das Wort ‚Schieber‘, das Lieblingswort sportlicher Denunzianten, tausendstimmig hervor. Auf der Bahn hat einer der andern Fahrer das lädierte Rad an sich gerissen, um zu beweisen, daß es gar nicht beschädigt sei. Man beginnt, sich zu raufen. Schutzleute eilen über die Brücke, Kommissare von der Renntribüne herab und bringen die Streitenden auseinander. Die Direktoren wollen die heulende Menge beruhigen. Aber vergeblich versuchen gellende Posaunenstöße Ruhe zu verschaffen. Wenn an einem Ende des Riesenraumes hundert Stimmen ‚Ruhe‘ brüllen, so klingt am andern nur ein wüster Lärm wider, der mit einem ebenso sinnlosen ‚Ruhe‘-Gebrüll beantwortet wird. Es ist hoffnungslos. Schließlich wird das Rennen wieder angeläutet, und wie die Maschinen die Bahn umkreisen, beruhigt sich allmählich der Tumult. Aber so oft der ‚schuldige‘ Fahrer vorbeikommt, beginnt die gereizte Volksseele wieder zu kochen. „Bravo!“ brüllen die einen; „Pfui!“ und „Schieber“ die andern; es gibt auch gerechte Leute, wie den dicken Budiker, die in taktvoller Abwechslung zweimal „Bravo“ und einmal „Schieber“ rufen.

Inzwischen war durch die zweimalige Unterbrechung der Entscheidungsschlacht die Stimmung aufs höchste gediehen. Im Publikum war eine lärmende, kaum noch unterdrückte, gierige Reizbarkeit, wie man sie vor Premieren, Börsenkatastrophen oder wirklichen Schlachten kennt; und die Unruhe war jetzt sogar auf die ehernen Radtreter innerhalb der Bahn übergegangen, die zwar hoch in ihrer festen Reihe lagen, aber immer schneller fuhren, immer hastiger und lauernder aufeinander blickten. — „Wenns jetzt losjeht, wirds aber feste,“ sagte der Budiker. „Hoffentlich,“ zischte der Zigarrenhändler, und seine winzigen Aeugelchen leuchteten. Die Braut des Bankkommis sank mit innigem Stöhnen an die Schulter ihres Freundes: „Ach, Alfred, es

ist so aufregend." Der Witzbold aus dem Hintergrunde brüllte ermunternd: „Na, Jungs, nu dreht mal 'n Ding!" Professor Reimer hatte Mühe, sich dem Schwindel zu entziehen, der in der Luft lag: „Was für ein Volk, was für ein Fest!" sagte er. „Was ist hier aufgespeichert in diesen tobenden Massen?" „Das ist das Leben," sagte Boretius. „Nein, das ist der Wahnsinn, das ist die Selbstzerstörung, das ist der Tod," entgegnete der Professor.

Und da begann es wieder. Das Rasen der Räder unten, Heulen, Schreien und Händeschlagen oben. In wilden Schlägen entlud sich die zweimal unterbrochene Wut. Weit über alles vorher Geahnte wuchs der Lärm. Man stand auf Tischen und warf Mützen in die Luft, schlug mit Biergläsern gegen die Wandung — ein eleganter junger Mann auf dem Sattelplatz, der sich mit völlig heiserer Stimme überschrie, schlug mit den Knöcheln seiner weißen Hand gegen die Barriere, daß das Blut floß und merkte es nicht. Damen zerrissen ihre Schleier und winkten, von der Galerie gellten Pfiffe, das kleine Mädchen des Bankkommis wurde ohnmächtig, aber niemand kümmerte sich um sie. „Rütt! Rütt! Rütt!" — Es schrie wie aus geöffnetem Höllenrachen. — „Jetzt kommt er! Da ist er! Da! Da! Da!" — Es brüllte, wie im Sturz der Verdammten. „Jetzt hat er sie! Jetzt! Jetzt! Jetzt! —

Aber jetzt — jetzt kam ein unterirdisches Krachen, das den Lärm der Menschen und Maschinen noch übertönte. Die Brücke schien zu schwanken. Die Barriere einzustürzen. Noch dudelte von oben die heulende Blechmusik, aber da erloschen die Lichter an der Galerie und über das Heulen der schwarzen Menge hinweg kam donnernd ein zweiter Stoß, brach das Dach, beugte die Wand und warf mit einem wilden Krach die riesige Halle quer über die Rennbahn. Berlin ging unter — — —

* * *

Dies ist das Fragment eines historischen Romans aus dem Jahre 2500, das ich unlängst aufgefunden habe. Der Verfasser stützt sich offenbar auf Tagesnachrichten von 1911 und ahmt in seinem Stil ersichtlich den großen Monumentalepiker der modernen Weltstadt Emile Zola nach, der freilich einige Jahre vor der Erfindung der hier geschilderten modernisierten Gladiatorenkämpfe gestorben ist. So weit auch seine Kunst hinter der des Meisters zurückbleibt, man muß sagen, daß er seinen Stoff nicht übel gewählt hat, und daß es nicht leicht ein Stück neueren Lebens gibt, das in so wilder, geistlos unschöpferischer, gewaltig zerstörerischer Weise alle unproduktiven, rein genießerischen Elemente der Weltstadt vom Lumpenproletarier bis zum patrizischen Snob zusammengreift. Kein Stück modernen Lebens, das so zur Orgie aller ziellosen Kräfte wird, so nach Selbstauflösung, Untergang und Weltende schmeckt. Und deshalb kann man dem Autor vielleicht

den groben Schnitzer verzeihen, den er macht: denn Berlin steht bekanntlich auf einem völlig unvulkanischen Boden und hat von allen Städten der Erde vielleicht am wenigsten Aussicht, so unterzugehen, wie Herkulanum und Pompeji.

An eine junge Frau / von Peter Altenberg

Für dich allein im ganzen Leben hatte ich ‚echte' Gefühle,
denn das Irdische, das unentrinnbar, unbezwingbar ist, hatte dir vorerst beschert, wessen du bedurftest als irdisches Geschöpf:

Einen edlen, tief verständnisvollen Gatten und zwei Töchterchen,
die Eure in Euch beiden versteckten und unentwickelten Ideale erst verkörperten, zum Leben brachten, an Leib und Seele — — —.

Aber diese andern Spatzengehirne und verkrüppelten Herzen, voll Eitelkeiten und Genußsucht,

die ewig etwas vom Schicksal sich erhoffen und erträumen, das ihnen von Gottes Ungnaden für ewig verweigert ist,

die, die erhoffen es, von diesem träumerischen Esel ‚Dichter' die Sensationen zu erhalten auf billiges Offert!

Doch diese sind nur, als Krönung des Gebäudes, denjenigen gewährt vom gnadenreichen Dasein, die auch dem Leben des Tages und der Stunde stets treu gedient als kniegebeugte Mägde!

Du warst getreu und ohne Falsch — — —.

Da darf der Dichter seinen Lorbeer haben, und dein geliebtes demütiges Haupt wie einer adeligen Siegerin des Lebens krönen —.

Und er darf weinen, ohne daß du's weißt!

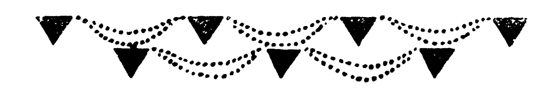
Nie hab' ich deine Hand berührt, denn in dem Blicke deiner Augen fand ich bereits Erfüllung aller Menschlichkeiten — — —.

Pfui über die, die sich das zarte kranke Dichterherz zulegen wie Perlenhalsband und Smaragdrivièren — — —. Wie rauschender Seidenroben ekle Nichtigkeiten!

Möge er sie besingen und erhöhen, solange es gerade seiner Dichtermacht paßt — — —.

Aber möge er sie auch die Stunde erleben und erleiden lassen, da er sie in den Kehricht aller Wertlosigkeit des Lebens versinken läßt!

Um sich zu rächen, sagen sie dann: „Er war ja doch ein Narr, ein Dichter — — —.



Rundschau

Jacob Tiedtke

Fast alle Schauspieler, deren Darstellungsgebiet absonderliche oder beschränkte Menschen sind, wirken entweder blos durch ihre gegebene Körperlichkeit oder durch ein Uebermaß an artistischen Mitteln. Von den ersten lassen die Dicken ihren Bauch, ihren Baß, ihre Visage für alles sorgen, geben die Mageren alle Verantwortung an ihre Dürre, ihr Fistelstimmchen, ihr Milchgesicht ab. Sie gestalten nichts und versuchen kaum, ihrer drastischen Erscheinung irgendwelche Variationen abzugewinnen. Die andern wiederum wollen alles nur durch Künste erreichen. Sie erfinden hundert auffallende Nuancen: sie grinsen, sie gähnen, sie stottern, sie säuseln, sie schnausen, sie bellen; sie glotzen, sie torkeln, sie stolpern; sie verdrehen die Arme, verrenken die Hände und lassen jeden Finger für sich eine neue Nuance spielen. Sie kommen vor lauter Charakteristik zu keinem Charakter, vor lauter Gestaltung zu keiner Gestalt. Sie entfernen sich zu weit von ihrer Körperlichkeit oder nutzen diese zu geistreich tüftelnd, zu absichtsvoll aus. So entstehen Bewegungen, die mit diesem Körper überhaupt nichts mehr zu tun haben, oder solche, die ohne ihn undenkbar sind, aber, nachträglich von ihm losgelöst, aus ihren natürlichen Bedingungen herausgehoben, eine Sonderexistenz für sich führen. Sie werden scheinbar von keinem gemeinsamen Willenszentrum geleitet, sie gehen nicht ineinander über, verbinden sich nicht, sondern jede ist einzeln für sich da, jede hat ihren neuen, eigenen Willen. Ein allzu bewußter Verstand hat alle organische Bindung zersetzt. Das ist, zum Beispiel, der Fall bei Rudolf Blümner. Je vielseitiger, je schillernder eine Rolle ist, je mehr sie ihm also Gelegenheit gibt, verschiedene Charakterseiten zu zergliedern und mit immer andern Gebärden zu illustrieren, desto unorganischer, desto zersplitterter gerät sie ihm. Je einseitiger sie aber ist, je schärfer profiliert, je mehr sie ihn zwingt, Variationen nur eines Charakterzuges auszuarbeiten, desto übersichtlicher, desto einheitlicher gelingt sie ihm, weil diese Teile sich um einen einzigen Mittelpunkt ordnen, der die innere Bindung von selbst gibt.

Den völligen Ausgleich zwischen Material und Gestaltung zeigen die Leistungen Jacob Tiedtkes. Er hat einen Körper, der charakteristisch genug wäre, durch sich allein zu wirken. Denn Tiedtke ist behäbig, gedrungen, untersetzt und trägt seinen großen Kopf auf kurzem Halse. Seine Stimme klingt belegt und heiser. Sie scheint hinten fest zu sitzen und sich nur schwer zu lösen. Mit diesem Material könnte Tiedtke Dickwanstan, Fressern und Säufern, beschränkten Bürgern und Pfaffen, starrköpfigen Bauern und andern schwerfälligen Menschen ohne jede Gestaltung zu derbem Augenblicksleben verhelfen. Er läßt aber seine Körperlichkeit, im Gegensatz zu Diegelmann, der sich

ganz seiner robusten Naturkraft anvertraut, nie durch sich selbst überzeugen, sondern benutzt sie nur als Material, das erst nach seiner Gestaltung schauspielerischen Wert erhält. So erweitert er sein Gebiet. Und es gelingen ihm beschränkte Menschen aller Stufen: von den seelisch zartesten bis zu den körperlich brutalsten. Aber die Grenzen verschieben sich zwanglos, ohne Gewaltsamkeit. Denn bei jener Umformung des Materials ist er von einer Zurückhaltung und Diskretion, daß man die Mittel, die Absicht gar nicht bemerkt. Man sieht nicht in Tiedtkes Werkstatt, man kann ihm nichts abgucken. Kein Einfall drängt sich vor. Keiner verschiebt vorwitzig das Gleichmaß. Tiedtkes Menschen ruhen in sich selbst, so daß sie wieder den Anschein erwecken, als wirkten sie nur durch die gegebene Menschlichkeit des Künstlers. So sehr ist die Gestaltung in die Natur zurückgeleitet, so wenig entfernt sie sich bei aller Variierung von ihren physischen Vorbedingungen, so sehr arbeiten Intelligenz und Instinkt ineinander.

Darum glauben alle, die höchstens die Oberfläche schauspielerischer Schöpfungen sehen, daß Tiedtke nur ein Ton oder allenfalls zwei Töne zur Verfügung stehen. Das Schwergelöste in seinen Gestalten, das Verborgensein aller auffälligen Absichten, die Zurückhaltung der Mittel läßt sie die Verschiedenheit seiner Menschen nicht erkennen. Sie hören nicht, wie diese Stimme zittert und wieder fest wird, wie sie sich verschleiert und befreit. Wie sie den stumpfen, müden Klang eines Schein und Kulissen verachtenden Theaterdirektors annimmt, wie sie schnuffelig und gepreßt wird, wenn sie einem armen, von seiner Magd zugrunde gerichteten Hofbesitzer gehört, wie sie sich rauh und korrekt losringt, wenn sie einem bornierten Arzt eigen ist. Sie bemerken nicht, wie diese Stimme lüstern kriecht, wenn sie einen weibertollen Staatssekretär, wie sie sich protzig hinpflanzt, wenn sie einen gewichtigen Stadtkrösus, wie sie fett und breit auflacht, wenn sie einen satten Philister lebendig macht. Weil Tiedtke einen brutalen Kerl auf die Beine stellt, ohne zu brutaler Charakteristik zu greifen, gilt er dem Durchschnittstheaterbesucher noch nicht allzu viel. Denn kein Ton, kein Blick, keine Gebärde ist von irgendwie auffallender Drastik. Wenige Striche setzen einen Banausen mit unheimlicher Suggestionskraft hin: der Mund schwatzt Zufriedenheit, die Augen glänzen Selbstbewußtsein, jede Bewegung ist Dünkel, Griff, Schlag.

Obwohl also Tiedtke als scharfer Beobachter und Gestalter sich durchaus nicht einseitig festlegen läßt, sind ihm nach oben hin deutliche Grenzen gezogen. Weil sein künstlerisches Gewissen es nicht zuläßt, die Bedingungen seines körperlichen und seelischen Materials zu zerstören, was jeder seiner Schöpfungen die letzte Echtheit und Wahrheit gibt, endet sein Gebiet dort, wohinauf sich seine Natur nicht mehr zwanglos gestalten läßt. Tiedtke ist Berliner. Und ein winziger Rest von Kreuzberg-Bürgertum läßt sich nicht aus ihm heraustreiben. Darum wird er wohl kaum in tragische Höhen wachsen. Erbförster und Meister Anton sind das Höchste, was er hier vielleicht erreichen

kann. Seine Aufgaben liegen in den mittleren Rollenschichten. Er hat etwas sowohl vom Engstrand wie vom Manders, vom Kroll wie vom Mortensgard. Er würde einen ausgezeichneten Klosterbruder und Patriarchen, Illo und Isolani geben. Er wäre ein Miller, ein Melvil. Und würde auf dem Umweg über den Rülps und den Dorfrichter Adam sogar zu einem Falstaff kommen. Denn bis hierhin reicht sowohl sein Material wie seine Gestaltungskraft, die an solchen Rollen, ohne von ihrer Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit einzubüßen, lockerer und gelöster werden würde.

Herbert Jhering

Aus Menschenliebe

Die Zeitungen drucken Herrn Pferdinand Bonn folgenden Offenen Brief ab:

An den Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar

Es gibt sehr viele Gebildete, welche behaupten, die meisten jener Gesellschaften und Vereine, welche sich an unsterbliche Namen hängen, dienten nur ihrer eigenen Eitelkeit, sie seien nur ein Ausdruck des starken Snobismus unsrer Zeit. Sie meinen: dieselben Snobs, die sich heute wichtiger dünken als der Genius, in dessen Namen sie sich selbst gern schwatzen hören, hätten damals demselben Genius die dicksten Prügel in den Weg geworfen. Sie sagen, die Voloxbildung der Zelle finde beim Menschen erhöhten Ausdruck in der Vereinsmeierei. . . .

Ich maße mir hierin kein Urteil an, da ich zeitlebens allein geblieben bin, keinem einzigen Verein oder Orden angehöre, sondern es bisher nur zum Ehrenmitgliede der Bernauer Feuerwehr gebracht habe und auch das nur zum Dank für das Geschenk einer Feuerspritze. Man wird nämlich im Leben nirgends gratis Mitglied oder Ehrenmitglied. Wäre ich, zum Beispiel, jetzt Mitglied der Shakespeare-Gesellschaft, so würde ich nicht vorgestern zum ersten Male durch eine öffentliche Beschimpfung auf das Dasein dieser segensreichen Gesellschaft aufmerksam geworden sein. Ich habe seit sechsundzwanzig Jahren fast sämtliche Shakespeareschen Männergestalten in der ganzen Welt dargestellt und darum wenig Zeit gehabt, für Shakespeare in Vereinen und Versammlungen aufzutreten . . .

Was nun die öffentliche Beschimpfung betrifft, so mache ich bei Beschimpfungen einen tiefgehenden Unterschied. Es wird Ihnen nicht entgangen sein, daß manche von den berliner Kritikern mich zuweilen mit ziemlich kräftigen Ausdrücken bedenken. Vielleicht hat Ihnen das sogar Mut gemacht, Ihrerseits mich zu beleidigen, als einen Menschen, der sich alles gefallen läßt. Hier ist aber ein kleiner Irrtum, denn: Quod licet Jovi, non licet bovi. Wenn ich einen berliner Kritiker einlade, sein Urteil abzugeben, so muß ich es mir als Gentleman gefallen lassen, wenn seine physischen oder aesthetischen Magenschmerzen sich zuweilen in ein Schimpfwort verdichten. Wenn aber Leute, die ich nicht eingeladen habe, die nicht einmal Zuschauer waren, mich beleidigen, so ändert sich das Bild. Herr von Possart hat sich in scharfen Ausdrücken gegen meine Aufführung im Zirkus gewendet, und es wurde von einer Ver-

hunzung Shakespeares durch mich gesprochen. Ich kenne Herrn von Possart leider ganz genau, um nicht behaupten zu müssen, daß er von meiner Aufführung des Richard im Zirkus gesprochen hat, ohne sie gesehen zu haben. Er kann also von meiner Verhunzung Shakespeares bestimmt nicht so viel wissen, als wir alle von seiner Verhunzung der deutschen Schauspielerkunst wissen. Wenn Sie ihn in Ihrer Gesellschaft über die Ziele der deutschen Schauspielkunst reden lassen, aus dem Grunde, weil er die meisten Orden an hat, wäre das begreiflich. Sonst aber wäre ein Mann, dessen süßliches Geseires und dessen verlogenes Pathos ihn als Schauspieler in Berlin und Wien stets unmöglich gemacht hat, weder der geeignete Mann, über die Ziele der Schauspielkunst, noch über die Verhunzung Shakespeares zu sprechen . . . . Alle die, welche Shakespeare lieben, auswendig wissen und lebendig erhalten wollen, haben von Zeit zu Zeit immer wieder den Versuch gemacht, seinem Genius, der sich dem Weltgeist zugesellt, würdigere Formen zu geben, als sie das heutige Theater bieten kann. Ein solcher Versuch war auch meine Richard-Aufführung im Zirkus, und ich bin reichlich belohnt durch den jubelnden Dank von fünfzigtausend Menschen. Wenn ein Künstler — diese Eigenschaft lassen mir ja auch meine allergrimmigsten Gegner — der sein ganzes Leben damit zugebracht hat, das Evangelium des größten Dramatikers zu predigen, einen solchen Versuch unternimmt, so tut er es als Künstler, und es gehört die ganze frivole Beschränktheit akademischer Scheingrößen dazu, ohne die Aufführung gesehen zu haben, öffentliche Beschimpfungen auszustoßen.

Lückenbüßer

Kerrkules

Er steht in Kot bis zum Nabel,
Er planscht und spritzt und pariert.
Er führt eine Kuhmistgabel,
Der Stil ist ornamentiert.
Der Stahl ist ungeschliffen,
Er blickt sehr angegriffen.

Die Gleichung

Als ‚Genieling' preist sich Kerrchen:
Da scheint mir ein Pump begehrt.
Wahre Genien, winz'ges Herrchen,
Zahlen bar, was sie verzehrt.

Dir und ähnlichem Gelichter
Gilt die Gleichung (Du kapierst sie nie):
Wie Dichterling zu Dichter,
So Genieling zu Genie.

Die Wahlverwandten

Friederike Kempner, die selig ruht,
Ist also nicht Deine Tante?
Aber wäss'rige Verse sind dicker als Blut:
Sie ist Deine Dilettante!

Gelächter stirbt, wenn Ihr Lyrik schreibt,
Ihr Namens- und Wahlverwandte!
Der Titel dieser Komödie bleibt:
‚Der Neffe als Tante'.

Der Kritiker als Politiker

Es war einmal ein Kritiker,
Der wurde ein Politiker,
Gefährlich, siegreich, fürchterlich,
Er gründete die Fraktion Ich.
Er gab ein Blatt ‚Das Ich' heraus
Und brachte es sich frei ins Haus.
Er nahm sich auf in geheimer Wahl
Und fegte abends den Sitzungssaal.
Er blickte bewundernd zu sich empor,
Berief sich ein und saß sich vor.
Er legte täglich den Vorsitz nieder
Und wählte sich jeden Morgen wieder.
Von Zeit zu Zeit
Ermahnte er sich zur Einigkeit.
Er redete in einem fort,
Und nie entzog er sich das Wort.
Er redete in guter Ruh
Und jubelte sich stürmisch zu.
Er redete,
Er fehdete,
Er gestikulierte,
Er haranguierte,
Er stank und stampfte,
Schimpfte, schrie,
Doch rief er sich zur Ordnung nie.

Wo andrer Leute Mundwerk ist,
Saß ihm ein großes Loch,
Und wenn er nicht gestorben ist,
So red't er heute noch.

Odoaker

Aus der Praxis

Annahmen

Karl Ettlinger: Die Hydra, Dreiaktiges Lustspiel ohne Ehebruch und Situationskomik. Berlin, Lustspielhaus.

Artur Landsberger: Der Großfürst, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

21. 4. F. A. Geißler: Brüder und Schwestern, Dreiaktiges Lustspiel. Freiberg in Sachsen, Stadttheater.

Ernst Hartenau: Insulinde, Dramolet. München, Zum großen Wurstel.

Lothar Schmidt: Entgleisung, Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

22. 4. Alfred Müller-Förster: Man soll seine Pflicht tun, Einaktige Satire. Altona, Stadttheater.

24. 4. Siegfried Heckscher: Der Spielmann, Einaktiges Legendenspiel. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

26. 4. Rudolf Strauß: Die goldene Schüssel, Dreiaktige Komödie. Wien, Residenzbühne.

in fremden Sprachen

Rudolf Besier: Lady Patricia, Dreiaktiges Lustspiel. London, Haymarket Theatre.

H. Hansen: Wenn das Ministerium fällt . . ., Lustspiel. Kopenhagen, Dagmartheater.

Neue Bücher

Björnstjerne Björnson: Gesammelte Werke, Einzige autorisierte deutsche Volksausgabe in fünf Bänden, Herausgegeben und eingeleitet von Julius Elias. Berlin, S. Fischer. In Leinen gebunden 15 Mark. 1. Gedichte und Erzählungen. 609 S. 2. Erzählungen und Romane. 494 S. 3. Romane und Erzählungen. 466 S. 4. 5. Dramatische Werke, erscheinen im Herbst 1911.

Ernest Jones: Das Problem des Hamlet und der Oedipus-Komplex. Wien, Franz Deuticke. 65 S. M. 2,—.

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in sechs Bänden. Leipzig, Inselverlag. 5. Gedichte und Essays. Briefe, Erster Teil. 417 S. 6. Briefe, Zweiter Teil. 520 S. Je M. 4,50.

Peter Müller: Beiträge zur Würdigung von Karl Gutzkow als Lustspieldichter. Marburg, N. G. Elwert. 111 S. M. 3,—.

Paul Trede: Karl Scheidemantel. Dresden, Carl Reißner. 79 Seiten.

Jakob Wassermann: Der Literat oder Mythos und Persönlichkeit. Leipzig, Insel-Verlag. 80 S.

Erich Wulffen: Shakespeares große Verbrecher (Richard der Dritte, Macbeth, Othello). Groß-Lichterfelde, Paul Langenscheidt. 292 S. M. 4,—.

Dramen

O. Kornfeld: Ein Verrat, Fünfaktiges Drama. Leipzig, W. A. Gustav Müller. 76 S.

Zeitschriftenschau

Carlos Droste: Wagnersche Charaktertypen. 4. Hagen. Bühne und Welt XIII, 14.

Eduard Korrodi: Dialog über Kritik. Wissen und Leben IV, 13.

Paul Landau: Der Denker (Ein Gespräch mit Seydelmann). Der neue Weg XL, 16.

Freiherr von Meysenbug: Lilla

von Bulyowsky. Bühne und Welt XIII, 14.

Karl Friedrich Nowak: Tilla Durieux. Hilfe XXII, 17.

Siegbert Salter: Hans Gregor und Maria Labia. Bühne und Welt XIII, 14.

F. Schotthoefer: François de Curel. Literarisches Echo XIII, 15.

Berthold Viertel: Der Kampf um ‚Glaube und Heimat'. März V, 17.

Friedrich Weber-Robine: Beiträge zur Kulissenfrage. Deutsche Bühne III, 8.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Alfred Walter.

Augsburg (Stadttheater): Erich Sterneck.

Baden in der Schweiz (Kurtheater): Max Maximilian.

Basel (Stadttheater). Wally Rossow 1911/13.

Berlin (Deutsches Theater): Mary Dietrich 1911/16.

(Neues Schauspielhaus): Elfriede Körner.

(Schillertheater): Milly Elsinger.

Bielefeld (Sommertheater): Emmy Büchel, Erika Förster, Louise Unger.

Bonn (Stadttheater): Günther Hadank.

Breslau (Vereinigte Theater): Herbert Mühlberg.

Bromberg (Elysiumtheater): Elsa Baumgarten.

Cassel (Hoftheater): Berta Nicklaß-Kempner 1913/18.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Hildegard Osterloh.

Elster (Kurtheater): Leonhard Hertel.

Erfurt (Auenkellertheater): Hermann Bräuer.

Eßlingen (Stadttheater): Sella Steinfeld 1911/12.

Flensburg (Sommertheater): Fritz Günzel.

(Stadttheater): Georg Winter 1911/12.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Käthe Ehren, Rosa Wohlgemut.

(Neues Theater): Klara Goericke, Ernst Reicher.

Gießen (Neues Stadttheater): Willy Kaiser 1911/12.

Görlitz (Stadttheater): Maria Marx. Georg Mendel 1911/13.

Göttingen (Stadttheater): Emanuel Robert 1911/13.

Kattowitz (Stadttheater): Ellen Rabe 1911/12.

Marburg (Sommertheater): Wilhelm Hencken.

Meißen (Stadttheater): Hans Belusa 1911/12.

Salzschlirf (Kurtheater): Willy Schuchardt.

Wildbad (Kurtheater): Alfred Walter 1911.

Zittau (Stadttheater): Nora Björkö 1911/12.

Nachrichten

Unter dem Namen ‚Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände' ist ein Zusammenschluß von bisher hundert Regisseuren des Schauspiels und der Oper erfolgt, die in sozialer und künstlerischer Hinsicht die Standesinteressen fördern wollen. Die Geschäftsstelle befindet sich im Lessing-Museum, Berlin, Brüderstraße 13, wo Beitrittserklärungen entgegengenommen und Auskünfte erteilt werden.

Doktor Georg Altman, der Direktor des Deutschen Theater von Hannover, hat das Fürstliche Theater in Pyrmont erworben.

Die Leitung des Kurtheaters von Norderney wurde dem Direktor des ulmer Stadttheaters, Ernst Immisch, übertragen.

Richard Leopold hat seinen noch mehrere Jahre laufenden Vertrag mit dem wiener Deutschen Volkstheater gütlich gelöst.

Frau Tilla Durieux verläßt im Mai die Reinhardtschen Bühnen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 19
9. Mai 1911

Anna Walewska / von Fritz Ph. Baader

Als tragisches Moment der Eulenbergschen Kunst hat man, mit Recht, von jeher das Mißverhältnis einer weit ausgreifenden Konzeption zu einer nach kühnem Anlauf erlahmenden, in Unklarheiten und matten Ausklang sich verlierenden Durchführung empfunden. Das ward von solchen, denen der ganze Kerl nun einmal nicht behagen will, gerne zum Flammenschwert umgeschmiedet, das ihm den Zutritt ins Paradies der zünftig Abgestempelten zu wehren suchte. Es ist ja so leicht, mit festgelegtem aesthetischen Maximen dem und jenem das ewig Unzulängliche zu beweisen. Klüger wärs, und menschlicher, beim Urteil über Künstler auch jene bedingte Duldsamkeit walten zu lassen, die jegliche Eigenart nun einmal erfordert. Denn was vermag ein konsequentes Nein zur Umkrempelung von Individualitäten?

Die Ursache der beredeten Erscheinung dünkt mich im Wesen des Eulenbergschen Schaffensprozesses so tief begründet, daß er wohl niemals einen Ausweg finden dürfte. Er ist, gleich den Sturm- und Drang-Dichtern, gleich dem Kleist vornehmlich der ‚Schroffensteiner', eine im besten Verstande dionysische Natur. Ein vollblütiger, von innern Gesichten bedrängter Kopf, muß er sich von den Spannungen des vorbereitenden Schaffensprozesses jeweils eruptiv entladen. Er gleicht dann mehr einem vom Daimonion getriebenen Tänzer denn einem klärenden, mit ordnender Hand die Gebilde seiner Phantasie verteilenden Beherrscher der Stoffwelt. So kommt es, daß ihm die ersten Stadien des künstlerischen Rauschprozesses, die Anfangsakte, am kräftigsten, konzisesten, konstruktiv und sprachlich vollkommen gelingen, daß er sich, maßlos, im Beginn schon ausgibt, vergeudet, daß er im Ausgang nur Schwächeres, nicht, wie es das Drama nun einmal fordert, Gesteigertes zu bieten vermag. Und da die ursprüngliche gedankliche Konstruktion nur vage zu sein scheint, überwuchert von den verworrenen Gebilden der innern Gesichte, so hält sie diesem ganzen gewaltsamen Prozeß selten stand. Die Idee zerflattert, der Ziel-

punkt scheint verwischt. Noch ein andres dünkt mich prinzipiell bedeutsam: Eulenberg ist unter allen Dramatikern, die ich kenne, der subjektivste, er ist gleichsam eingekreist in seine eigene Persönlichkeit. Ein Lyriker, der für die Auseinandersetzung mit sich selbst die Form des Dramas wählte, vielleicht, weil er diese Art der Herausstellung des eigenen Ich befreiender empfand, weil ihm die Maße der Lyrik zu eng erschienen, sie ganz mit seinem Chaos zu füllen. Denn eben das Chaos, das zum Kosmos ringt, das anarchisch Widerstrebende, das wider alle Satzung der Menschheit wie der Natur anringende Dämonische im Menschen ist ja das Leitthema all seiner Stücke. Es unterliegt oder resigniert in seinen Dramen, es verblutet sich, wie immer sich die Fabel wenden mag. Es schrillt in grellen Dissonanzen durch seine Komödien, und erst in seinem letzten Lustspiel, der jüngst so unglimpflich behandelten Komödie ‚Alles um Liebe‘, scheint es einen versöhnenden Ausklang zu geben.

Tragödien vom ‚Herrenmenschentum‘ (der Ausdruck ist mit Vorsicht aufzunehmen) schreibt Herbert Eulenberg. Immer wiederholt sich dieser Typ in seinen Dramen: Egozentrische, vollblütige Naturen, voll Kraftvergeudungsgelüst und Sinnlichkeit, die kein Gesetz kennen als das ihrer Schrankenlosigkeit, toben — nicht wider die Welt so sehr und ihre Beschränkung des Einzelwillens, wennschon sich dieser Konflikt natürlich von selbst mitergibt, vielmehr wider die eigene Existenz in einer bisweilen sinnlos erscheinenden Selbstzerfleischungswut. (Im Einzelmenschen streiten zwei Naturen.) Sie gleichen Vulkanen, die rings alles verwüsten in ihrer selbstherrlichen Tobsucht und sich dabei selbst erschöpfen. Alles sinnliche Gelüste ist ihnen Gefolgschaft: Wein, Waffengang und Frauen. Doch ist ihr Toben, ihr Bramarbasieren und ihr Waffenrasseln mehr ein Selbstschutz gegen die Außen- und Innenwelt. Denn im Grunde genommen sind diese Recken gar empfindlich, verwundbar und scheu, Unverstandene, die ihr Triebleben durch tragische Konflikte gepeitscht, Menschen, die mit der Natur und ihrem geheimnisvollen Weben innig verwachsen scheinen, darum sie den Wald, die Heide, die Jagd, die Lieder lieben, Menschen, für die die Welt nicht Raum genug hat, die überall sich stoßen, verwunden und darum schließlich gern in Einsamkeit und Wildnis fliehen (wie Walewski, wie Ulrich von Waldeck). Um diesen ‚Helden‘, seinen Kampf und sein Leid, ist sozusagen das übrige Drama herumgeschrieben. Er dominiert, alles übrige verblaßt. Auch künstlerisch. Die Nebenfiguren sind häufig schemenhaft, in ihrer Wesenheit nicht genügend bedingt, obenhin behandelt. Es ist bisweilen, als sollten sie nur Stichwortbringer für die Monologe der Hauptgestalt sein. Damit hängt auch die Behandlung der Sprache zusammen, an sich ein besonderer Vorzug der Eulenbergschen Poesien. All seine Wirkungen sind fast ausschließlich aus ihrer Kraft geschöpft, aus ihrem Reichtum, ihrer quellenden,

in jedem Augenblick geschauten Bildhaftigkeit. Ja, man könnte direkt von einer Hypertrophie des Sprachnervs zu Ungunsten des psychologisch-dramatischen, des ‚essentiellen' Nervs reden. Aber diese Sprache (und das ist nur eine Konsequenz der Eulenbergschen Eigenart) ist nicht differenziert, nicht den einzelnen Charakteren und ihren Besonderheiten eigen, sie entquillt der jeweiligen Gesamtsituation und Stimmung, deren Reizen die Sprachzentren des Dichters zu erliegen scheinen, so daß er seine sprachlichen Gebilde ohne Achtung ihrer Stellung, Bildung, Individualität über seine Geschöpfe ausgießt, sich selber in verteilten Rollen sprechen läßt. Dies nicht ohne die Gefahr einer gewissen Einförmigkeit des Melos, einer allmählich abstumpfenden Wirkung für die Reize dieser Sprache.

*

Eben diese Uniformität des sprachlichen Idioms kann indessen zu einem starken Stimmungsfaktor in der Dichtung werden, wo eine einheitliche Empfindungsbasis durch den thematischen Vorwurf gegeben ist. Sie erzielt dann einen ähnlichen Effekt wie ein charakteristisches Begleitthema etwa in einer guten Ballade von Löwe oder Schubert. Sie erhöht durch ihre Bilderfülle, durch die Schlagkraft ihrer Gesichte, durch den romantischen Schwung ihrer großzügigen Linie den Eindruck des Besondern, Schweren, Schicksaldräuenden, der Notwendigkeit, aus der es kein Entrinnen gibt. Sie verbindet sich mit diesen tragischen Mächten zu einem fortreißenden Akkord und gebiert die dramatische Ballade ganz aus Gefühl, Stimmung, Schwärmerei und Ueberschwang heraus. Es entsteht die ‚Anna Walewska' in der Gestalt der neuen Bearbeitung, in der sich die jugendliche Zeugungskraft eines Dreiundzwanzigjährigen mit der hegenden Erfahrung des gereifteren Dramatikers verbindet. Die starke Inspiration des ersten Wurfes ist vom Bearbeiter unangetastet geblieben. Er schnitt nur den allzu üppig rankenden Dialog auf die angängigen Maße eines Theaterabends zurecht, arbeitete aber den ersten und vierten Akt in neue, glücklichere Formen um. Nunmehr versagt die Dichtung nicht mehr, wie früher, nach den ersten Akten: sie hält den Gang der Handlung in straffer Steigerung durch, schweift nirgends ab, bleibt in den psychologischen Linien von glaubhafter Konsequenz. Zwar ward die Dichtung auch so kein Drama im strengen Sinne des Begriffes. Dafür fehlt es an der rechten Trächtigkeit des Konflikts, an sichtbarlichem Part und Widerpart. Das Drama des Walewski ist mehr Katastrophe als Kampf, es ist so etwas wie ein Elementarereignis. Es frevelt einer wider die Sitte. Ein Individuum setzt seine Wünsche, Zwecke, Leidenschaften wider die Wünsche und Ordnungen der Welt. Darüber kommts zur äußeren Katharsis. Ein Mitmensch (Verschärfung: die eigene Tochter) wird vernichtet. Sie zieht die Katastrophe des Todes der Katastrophe der Blutschuld vor. Der ‚Frevler' selbst bleibt ungebeugt,

sein Trotz aufrecht. Wohl tötet ihn eine Kugel. Sie wischt animalisches Dasein aus, nicht die Ungelöstheit des Konflikts. Es mangelt die Empfindung jenes letzten Ausgleichs der Kräfte, die uns das kosmische Empfinden läßt. Das Chaos bleibt, wie so oft bei Eulenberg, am Ende Sieger. Auf steht die Frage nach dem Ethos des Ganzen. Der Schluß ist Beendigung, nicht Ende der Tragödie.

Das alles freilich sind Forderungen nachschürfender Kritik. Der unmittelbare Eindruck bleibt, von einigen technischen Ungeschicklichkeiten, Oberflächlichkeiten in den Nebenfiguren abgesehen: Totalität. Ein für den Augenblick Zwingendes. Trotz oder vielleicht gerade ob der Fremdartigkeit des Vorwurfs. Herrenmenschentum, Ich-Liebe, Selbstsucht in der gesteigerten Form ist das Thema dieses Dramas. Es hat hier die konzentrierteste Auffassung erfahren: Elternliebe, die nur die Reize der Besitzwütigkeit kennt, egozentrisches Verlangen eines Vaters, dessen übergroße Zärtlichkeit die Tochter statt mit der Seele mit den Sinnen lieben läßt. Als Gegenpol die Liebe der Tochter, die so bedingungslos, so geknechtet dem Willen des Vaters ergeben ist, daß sie sich diesem Werben nicht anders zu versagen vermag, denn durch freiwilligen Opfertod. Ein heikles Thema, das einer ebenso sichern wie zarten Hand bedarf, das Poetische, das im höchsten Sinne Tragische vor degoutantem Einschlag zu bewahren. Es galt vor allem, das Wesen dieses Walewski bezwingend zu begründen, der Tragik seiner Veranlagung eine tiefere, außerhalb der ephemeren Erscheinung belegene Basis zu verleihen. Die fand der Dichter in der polnischen Umwelt.

Anarchischem Boden vor altersher erwuchs sein Graf Walewski. Gutsherr ist er und Offizier. Bedingungsloses Herrscherbewußtsein stachelte jahrzehntelange Einsamkeit. Im Witwertum darbten seine Sinne, von den Ermüdungen der Hetzjagd nur beruhigt oder durch stundenlangen Abschuß von Fledermäusen in lauen Sommernächten. Was in ihm war an Zärtlichkeit, galt seinem Selbst und seiner Tochter Anna. Die ist zu achtzehn aufgeblüht, da der Fünfzigjährige plötzlich nochmals freit. Eva Demborska, die lebenslustige, in Kargheit aufgewachsene Gräfin vom Nachbargut. Noch sehen wir nur den zärtlichen Vater, der seiner Tochter die zweite Mutter zuführt. Vielleicht käme die Sinnenliebe zur Tochter nie zum Ausbruch, träten nicht Umstände ein, die durch die Sorge des Verlustes schlummerndes Empfinden stacheln. Bald hören wir: nicht Liebe wars, die Wladimir Walewski Eva freien hieß. Er hoffte, durch diesen Schutz der Tochter die Landessitte zu umgehen, die Anna für ein Jahr ins Kloster fordert. Wie schmeichelt er am Hochzeitsabend noch der jungen Frau die Tochter ab! Sie war ihm Sonne und Spiel achtzehn lange Jahre hindurch. Noch schlingen sich keine Worte in seine Reden, die zu mißdeuten wären. Doch schon die Eifersucht der Gattin auf das Mädchen beginnt ihn aufzustacheln. Dann steht er am Fenster und starrt in den Hof, der jungen

Frau nicht achtend. Starr ist sein Blick hinabgewendet, er schildert der Tochter Schönheit, die unten wandelt, in den glühenden Farben eines verliebten Freiers, und da das Mädchen eintritt, die Arme voll Frühlingsblumen, werden wir Zeugen eines koketten Spiels, das dem von Liebenden bedenklich ähnelt. Schnell schreitet das Verhängnis vorwärts. Anna läßt auf der Jagd den Vater warten. Er kommt, nicht ein gekränkter Vater, ein Eifersüchtiger, der seine Liebste der Treulosigkeit anklagt. Doch nicht die Tochter selber schilt er: Burak, dem Heidebauern, klagt er in ihrer Gegenwart sein Leid, als spräch' er von einem unbekannten Dritten. Wie ein enttäuschtes Kind ergeht er sich in Uebertreibung seiner Qual, bis ihn die Tochter weinend „Vater" ruft. Er schließt sie in die Arme, küßt sie. Anna: „Warum hast du mich so gequält?" Wladimir: „Weil ich dich liebe, wenn ich dich quäle." Und Anna darauf: „Selbst wenn du mich schlägst, hab' ich dich lieb." Hier ist die Grenze überschritten. Noch unausgesprochen, unbewußt. Doch gibt es kein Zurück mehr.

Graf Solski, ein alter Freund des Hauses, hat um Anna gefreit. Eva soll vermitteln. Es sind Gäste im Haus; die junge Frau liebt solche Freuden. Walewski hat sich geflüchtet, ins Turmzimmer, seine Witwerbehausung. Er tobt. Nie wird er sein Kind einem Fremden geben. Nie. Er selber liebt es ja. Und nun steigen Worte auf, die mit grellen Lichtern die Situation erleuchten: „Sie soll nicht unter der lüsternen Liebe eines Fremdlings verblühen . . . Wens nach einem Vatermord gelüstet, mag kommen, meine Tochter zu freien. Aber das schwör' ich Euch, unter dem Preis wird keiner Anna Walewska nackend sehen." Und auf die Warnung: „Hüte dich, daß du dein Kind nicht nur mit der Seele, nein, auch mit den Sinnen liebst!" bricht sich das halbe Geständnis los: „Und wenn es so wäre!" Da Solski selbst kommt, Anna zu fordern, wird ihm das offene Geständnis und die Begründung: „Ihr seid auf Euer Maß geaicht, ich auf das meine. Könnte ich lieben, wenn es wider mein Gefühl wäre?" Ein heißer Kampf der Moralanschauungen setzt ein. Walewski empfindet sein Gefühl zu Recht. „Wenn ich unfrei sein soll, will ich mein Sklave sein und dem Gesetz trotzen." Und nun, echt polnischer Auffassung, der Satz: „Ein Rausch sei das Leben für uns." Prachtvoll wird diese anarchische Selbstüberhebung in ihre letzten Konsequenzen gesteigert. Eifersucht, Furcht vor dem Verlust der Geliebten, reißen zum Morde fort. Die Mitwisserschaft der Tochter wird Mitschuld. Anna entdeckt die Leiche Solskis. Die Ohnmächtige erweckt Walewski mit seinen Küssen. Die härteste Probe: „Geh hin und verrate mich!" Angst um den Vater, sinnliche Betäubung, Schuldgefühle kämpfen in dem Mädchen. Die Liebe siegt. Sie küßt ihn: „O Vater, Vater, daß ich dich lieben muß!" Sie selbst will zur Verbergung der Tat den alten treuen Diener holen. „Laß mich los! Lieber, laß mich los!" . . .

Thaddäus, der Alte, und Wladimir haben Solskis Leichnam nachts in die Weichsel versenkt. Sein Roß ward zaumlos in die Steppe gejagt. Unheilschwanger, wie jene Ballade Herders vom Sohne, der seinen Vater schlug, hebt der Schlußakt mit Evas Frage an: „Wo ist Solski geblieben, ich frag' dich drum?" Walewski bricht den Streit vom Zaun. Eva, die zwar nichts sicher weiß, doch vieles ahnt, verläßt das Schloß, zum Prior sich zu wenden. Thaddäus berichtet Anna die Ereignisse der Nacht. Schon ahnt die Dienerschaft. Schon hebt sie gegen die Tochter mit frechen Redensarten an. Der Prior kommt und fordert Anna zum letzten Mal; auch er hat Verdacht; Solskis Roß ward aufgefunden; unter Eid auf die Hostie soll jeder vernommen werden (ein etwas theatralischer, aber wirksamer Auftritt). Wladimir und Anna bleiben allein. Rings schleicht Verderben. Der Vater zieht die Tochter an die Brust: „Nun bist du mein, ganz mein, wie ehedem, da du noch in mir warst, du süßes Stück von mir. Nun kann ich dich zurückschlingen, Kuß um Kuß, bis du und ich wieder eins sind." (Höhepunkt des Mysteriums der Eltern- und Kindschaft.) Und Anna darauf: „Ich bin ja schon nichts mehr. Du hast mich aufgesogen, mich, meine Kraft, meinen Willen." Indes sein Bann wirkt nur in seiner Gegenwart. Da er weggeht, Wein zu holen, flieht Anna. Das Letzte, ihr kritischer, verantwortlich denkender Verstand ist ja noch frei. Sie flieht, vergiftet sich im Garten und gibt Thaddäus, der sie fand, noch rührende Grüße an den Vater mit. Kein Vorwurf, Liebe, nur Liebe. Indes: „Sag' ihm, daß ich noch zu klein gewesen sei und zu schwach, um mein Gefühl in seine wilden Riesengedanken renken zu können." Die letzte Szene, Thaddäus und Walewski an Annas Leiche, ist milde Totenklage, innig keusche Erinnerung. Der sinnliche Bann ist gebrochen. Gebrochen aber auch Walewskis trotzige Kraft. Zu den Banditen will er gehen, ein Ausgestoßener. Des Thaddäus Schuß nur „rettet ihn von seiner letzten Schande".

Den wuchtigen Gang des Dramas anzudeuten, sein psychologisches Gefüge bloßzulegen, hab' ich mich hier bemüht. Mich dünkt: die Dichtung ist Eulenbergs wirksamstes Bühnenstück. Geschickt im Aufbau, alles Ueberflüssigen entkleidet, treibt es mit raschen Schritten seinem Thema zu und peitscht es in wenigen, plastischen, auf scharfe Gegensätze gestellten Szenen zu Ende. Eine wilde, zeitlose Romantik liegt über dieser Dichtung, in der das Ungewöhnliche, schier Außermenschliche in eine gehobene, auch in der Prosa rhythmenreiche, klingende Sprache gebändigt wird. Wie eine dunkle Sage der Vorzeit zieht dieses Stück über die Bühne, wie eine düstere Ballade von der Ueberheblichkeit des Menschengeistes, von Sünde, Schuld und Sühne. Wie es über die Bühne des Deutschen Theaters von Hannover gezogen ist, soll das nächste Mal berichtet werden.

Misch, Wegener und Dymow

Der ‚Liebesschwank' vom ‚Prinzchen' ist nicht unwert, verzeichnet zu werden. Die ältesten Männer dürften dergleichen auf keiner Bühne gesehen haben. Die Vermutung liegt nahe, daß der Schriftstellername Misch ähnlich entstanden ist, wie in einer Komödie von Bahr der Name Jason. Aber der wahre Mikosch ist gegen seine deutsche Abbreviatur noch immer ein Ausbund von Geist und Grazie. Man sollte vor dieses Stück Unrat und unter sein Publikum einen Gorilla setzen und ihn befragen, ob er es bei dem Gewieher seiner Brüder als gerecht empfindet, daß sie nach Gottes unerforschlichem Ratschluß zum Teil menschenähnliche Gesichter bekommen haben. Aber die Wege einer hohen Obrigkeit sind ebenso unerforschlich. Ich brauche nicht herzuzählen, was alles man uns und bei uns verbietet. Hier nun wird, mit beispielloser Rüpelhaftigkeit und widerlich breitem Geschmunzel, ein Hürchen in seiner ganzen Vielseitigkeit entfaltet. Warum dieses Hürchen eine Schauspielerin sein muß, mag mit Herrn Misch die Frauenliga der Deutschen Bühnengenossenschaft ausmachen, wenn nicht auch ihr die Sache zu schmierig ist. Ich für mein Teil würde mich vor dem Leser, aber schon vorher vor dem Setzer genieren, durch Einzelheiten zu belegen, wie Fräulein Ada von Geldern lebt, liebt und lügt, wie sie halbflügge Prinzen defloriert, mannbare Schulmeister vergewaltigt und erloschene Herzöge wieder anfacht. Ich frage nur: Wo war die Zensur? Wir wissen freilich, daß sie nicht Augen genug hat, um alle die Kunstwerke zu überwachen, in deren Region sie nichts zu suchen hat, nicht Hände genug, um satirische oder auch ganz friedlich erheiternde Zweideutigkeiten so kahl zu rupfen, bis sie keines überrheinischen Ursprungs mehr zu sein scheinen. Trotzdem: diese eindeutige Unflätigkeit hätte ihr nicht entgehen dürfen. Es ist arg, wie oft die Zensur ihre Rechte mißbraucht. Es ist ärger und höchst ärgerlich, daß sie in diesem Falle ihre primitivste Pflicht zu erfüllen verabsäumt hat.

*

Das Trianontheater, in dem es bisher nach Patchouli duftete, sollte sich beeilen, diesen Bocksgestank aus seinen Räumen zu entfernen. Der ihn hereingeschleppt hat, ist der Direktor des Neuen Schauspielhauses, und das ist das Theater, dem nach dem ersten März 1913 Paul Wegener angehören wird, wenn es dann noch existiert. Wegener ist bei Reinhardt seit Jahren jeden Abend beschäftigt, hat sich also kein Bild von Herrn Halms Leistungen machen können. Damit ist erklärt,

daß er ans Neue Schauspielhaus geht, aber vielleicht doch nicht ganz ausreichend, daß er von Reinhardt weggeht. Er selber freilich wird dafür nicht zwei, sondern die zwanzig Gründe haben, die man für alle Entschließungen hat. Sie erfahren zu wollen, wäre die Sache von Wienern, hieße also das Faktum überschätzen. Aber unterschätzen wir es auch nicht. Fallen seh ich Zweig auf Zweig. Schon der zweite Teil des ‚Faust‘ war schauspielerisch so schwach bedacht, daß alle Besonderheiten des großen Experiments, künstlerische wie außerkünstlerische, nötig waren, um anspruchsvollern Köpfen über dieses Manko hinwegzuhelfen. Kein Wunder, daß man sich schließlich überlegt, warum wohl ein Schauspieler nach dem andern Reinhardt verläßt. Man findet die Antwort wieder in diesem großen Experiment, als einem Beispiel für all die Experimente, die die Hauptaufmerksamkeit auch dann auf sich ziehen, wenn sie schauspielerisch üppig genug bedacht sind. Oedipus im Zirkus: daran ist uns interessant, daß Reinhardt sein Gebiet erweitert, daß er mit dem Theater nicht mehr auskommt, daß er ein Problem zu lösen trachtet; aber ganz und gar unwichtig ist uns, wer den Oedipus gibt, ob Wegener oder Moissi oder Kayßler. Das wird echte Komödiantengeblüte wurmen. Sie sind in diesem Hause nichts für sich, sondern alles nur als das Material, das Instrument eines Regisseurs, an dessen Bedeutung nicht einmal der bedeutendste Mime heranreicht. Dies erfassen zu können, ist eine von den Tugenden der Theaterstadt Berlin. Es ist wunderbar berlinisch, daß eine Sache, ein Werk, ein neues oder ein neuinszeniertes Drama mehr gilt und stärker ‚zieht‘ als ein einzelner Darsteller — er sei denn Gast. Kainz hat als Mitglied des Brahmschen Ensembles hundert und aber hundert Male, sobald das Stück nicht gut genug oder zu gut war, vor leeren Bänken gespielt, und seine Anziehungskraft und seinen Marktwert erst wachsen sehen, als er sich nach langer Abwesenheit bei Herrn Halm einen Monat im Jahr auf sich selber stellte. Dahin treibt es nun also auch Wegener — aus zwanzig Gründen, von denen einer der sein wird, daß er lieber am Nollendorfplatz der Erste als in der Schumannstraße der Zweite sein will. Er wird sich, fürchte ich, sehr verrechnet haben. Reinhardt wird den Ersatz für ihn aus der Verborgenheit holen, aus der er ihn selber vor fünf Jahren geholt hat. Er selber aber wird in die Verborgenheit zurückkehren, in der er jetzt noch lebte, wenn er vor fünf Jahren statt zu Reinhardt zu Herrn Halm gekommen wäre. Denn wer kümmert sich um das Neue Schauspielhaus, und weshalb soll man sich darum kümmern? Es ist doch wohl nicht zu hoffen, daß Herr Halm durch einen, meinetwegen durch zwei Schau-

spieler ersten Ranges ein Regisseur werden wird. Poverino, poverino! In diesem einen Winter hat Wegener den Oedipus, den Jago und den Mephisto des zweiten Teils gespielt. Nicht blos, daß er ohne Reinhardt mit diesen Rollen niemals den gleichen ideellen Erfolg gehabt hätte: auch materiell ist es auf die Dauer viel fruchtbarer, hinter Reinhardt genannt zu werden als vor Herrn Halm. Es ist und bleibt ein Rechenfehler. Discite moniti!

*

Freilich: wenn Warnungen nützten, so hätte sich ja schon Wegener von Herrn Hartau warnen lassen können. Seitdem der von Reinhardt weggegangen ist, kräht kein Hahn mehr nach ihm. Jetzt hat er in einer Nachmittagsvorstellung des Vereins für Kunst gezeigt, wie wenig er ohne Regisseur ist. Es war bezeichnend, daß auch an diesem Nachmittag einer, der Reinhardts Zucht noch in allen Nerven hat, Herr Blümner, den Vogel abschoß. Schade nur, daß wir seine vollkommen lebens- und kunstwahre Leistung nicht auf der Bühne der Kammerspiele gesehen haben. In einem Spieljahr, das für zwei Komödien von Capus Zeit ließ, wäre Reinhardt es dem Dichter der ‚Nju' schuldig gewesen, sein neues Drama mit all der Liebe zu behandeln, mit der es selber die Liebe so zart und schön behandelt. Der Verein für Kunst konnte von den ‚Irrwegen' schon darum nicht den richtigen Begriff geben, weil er für die beiden Frauen keine Schauspielerinnen aufzutreiben gewußt hat. Den richtigen Begriff von der Dichtung hat uns hier Polgar, am dritten November 1910, gegeben. Mir genügt, was er geschrieben hat. Laßt auch Ihr es Euch genügen.

Requiem / von Paul Zech

In diese purpurblauen Einsamkeiten,
Die von spätgoldenem Glück durchleuchtet sind,
Will ich, aus dem granitenen Labyrinth
Der Stadt, mich retten und zur Gottheit schreiten.

Hier sind die Birken Gütigkeit und Milde
Und alle Farben abgedämpft, gereift.
Die Büsche, die dein Schleier einst gestreift,
Sind so absonderlich wie Traumgebilde.

Wo sind die Stunden, da ich dich verfluchte
Und tausend Gifte braute und versuchte
Das Schicksal zu besiegeln und vollenden?

Dahin. Im Spätglanz der Septembersonnen
Bist du so heilig mir wie die Madonnen,
In alten, spinnverschleierten Legenden.

Uebergänge / von Willi Handl

Die gute alte Anna Kratz, die sie gegenwärtig im Burgtheater aus halber Vergessenheit hervorjubiliert haben, ist auch den unjungen Generationen von heute nur mehr als ein betagtes Weiblein von harmlosester Gutmütigkeit bekannt. Gibts irgendwie, außer in den Nachschlagebüchern, noch Erinnerung an ihre Backfische und Soubretten, an ihren Uebermut und Jugendreiz? Unserm heutigen Urteil ist sie eine, die es vollauf verdient, zwischen Jubeljahren auszuruhen, und auch die willigste Erinnerung sieht sie nur noch als triebhaft geschwätzige Marte Rull, als treffliche Schwerdtlein und in ein paar dummen Mütterrollen von Schwänken, die nicht mehr sind. Eine Generation dauerts schon, daß sie die gute alte Kratz ist; von ihren Uebergängen weiß die Gegenwart nichts mehr.

Und dennoch: wer ihre herzige treue Art kennt, ihre braven Augen und die ganze zutunliche Behäbigkeit, der kann sichs heute noch vorstellen, wie das alles einmal jung gewesen ist, sich ausgeplaudert, ausgelacht und ausgelebt hat, dann in eine gesunde Molligkeit hineingekommen sein mag, die Miene und Sinn noch eine Zeit lang ganz frisch erscheinen ließ. Wie diese Frische dann glücklich in die Reife und Ueberreife mit hinüberging, bis sich zuletzt auch in der Greisin noch ein Abglanz davon findet, der ihren Humor so herzlich und ihr Alter so rühmlich erscheinen läßt. Sie hat den Humor der guten und gescheiten Frauen, die ihre schöne Zeit willig dahinrinnen lassen, weil man sie ja doch nicht halten kann; die aber, weil sie jene schöne Zeit mit aller freudigen Ehrlichkeit sinnlich gesunder Menschen lieben und geliebt haben, sich allemal das zurückbehalten, was das Beste daran ist: den innern Abglanz ihrer Frische und das Lächeln, das den Verzicht erleichtert. Hier liegt das Geheimnis aller guten Uebergänge in den darstellenden Künsten. Das Menschliche hinüberretten und auf die Grimasse verzichten: darum handelt es sich!

Freilich, die Voraussetzung bleibt immer eine innerlich wohlgegründete starke Menschlichkeit. Denn wo nichts ist, da kann auch nichts umgewandelt und weiter entwickelt werden: die Bedeutungslosigkeit mag in der Jugend gerade noch sympathisch, im Alter gerade noch erträglich sein — ihr künstlerischer Charakter bleibt nichtig. Von Anna Kratz ist uns nicht bekannt, bis zu welchem Grade ihre jugendlichen Gestalten erheiternd, entzückend oder hinreißend gewesen sind. Da sie so schön zu altern wußte, glauben wir gern, daß auch ihre Jugend schön gewesen sein mag. Umsomehr als wir — wir vom alten Burgtheater! — ein herrliches Beispiel so gesegneten Ueberganges in seinen kritischen Phasen noch vor Augen gehabt haben. Denn Frau Kratz hatte, sowohl in der jugendlichen Munterkeit als auch im ältlichen Humor, eine geniale Nachfolgerin, die nur freilich von der Vorgängerin jetzt schon

um mehr als ein Jahrzehnt überdauert wird. Diese zweite war Helene Hartmann, die blühendste, sonnigste Frau, die sich je auf einer Bühne bewegt hat. Die haben wir freilich zur Zeit unsrer ersten Theaterseligkeiten noch als Franziska, als Evchen im ‚Zerbrochenen Krug', als Adelheid in den ‚Journalisten' und in mancherlei andern Köstlichkeiten solcher Art gesehen. Das Mollige hatte sich schon an sie gesetzt, und ihre Reife war voll; dennoch lag alles in einem ewig jungen Glanz von Lebenslust und Herzlichkeit und kindhafter Güte. Das nahm sie mit, unvermindert und unverlierbar, in alle spätern Jahre. Sie blieb, wer sie war; kein Uebergang konnte ihr was anhaben. Darum war es wie ein häusliches Fest und nicht etwa wie ein still verhohlener Trauertag, als sie — in dem schlichten, noblen Haus am Burgtor geschah es noch — ihr Altwerden sozusagen öffentlich proklamierte. Dazu gab man ein ganz nettes französisches Stück. Es hieß ‚Mama', und die Mama war die bis dahin noch immer jugendliche Hartmann. Knapp vordem noch herziger Possenkobold oder heiratslustige Witwe, hatte sie nun plötzlich die Rolle einer Schwiegermutter übernommen. Und Ernst Hartmann, ihr Gatte, spielte den Schwiegersohn. Mit einem sublimen Lächeln, wie es nur dieser ritterlichste Schauspieler der klassischen deutschen Bühne vermocht hat, trat er herein, küßte ihr die Hand und sagte: „Guten Morgen, Mama!" Und bei diesen Worten lachte das ganze Haus in Freude und Gemütlichkeit, wie eine Familie bei einem gelungenen Geburtstagsscherz, und aus vollen Herzen jubelten sie der sehr geliebten Frau zu, die sich jetzt eben entschlossen hatte, von diesem Augenblicke an alt zu sein. Rührung und Dankbarkeit war in dem Jubel. Rührung über den Abschied von den neckischen und verführerischen Jahren, der ihr vielleicht doch schwer gefallen war, und den sie nun in ihrer Tapferkeit dem Publikum so lieblich leicht gemacht hatte; Dankbarkeit aber für die Erhaltung und Erneuerung einer so guten und gesegneten Künstlerschaft. Denn diese konnte sich in ihrer ganzen Fülle nur erhalten, indem sie sich zu neuer Form umschuf; ihr Verzicht war ihr hellster Sieg, ihr Uebergang ihre stärkste Befestigung. „Guten Morgen, Mama!" — das klang wie ein symbolisch bedeutender Gruß; und die ganze Menge stimmte freudig mit ein.

Das ist nun viele Jahre her; und noch weit länger zurück liegt die Zeit, da Frau Kratz denselben Uebergang durchgemacht hat — und hoffentlich ebenso leicht und liebenswürdig. Denn das ist ein Entwicklungsweg, auf dem die Kunst das Leben froh begleitet, ohne süßsauren Widerspruch und ohne tragikomische Gewalttat .... Wir Heutigen haben ja wiederum das Glück, die Schönheit solchen naturgewollten Ueberganges an der mächtigsten fraulichen Persönlichkeit, die es jetzt auf der deutschen Bühne gibt, an Else Lehmann, mitzuerleben. Wie sie künstlerisch wächst und weiterblüht, aus der Reife zur Tiefe findet,

mit den Jahren auch den Adel ihrer Jahre auf sich nimmt, das ist, als hätte die große, gütige Natur selber den künstlerischen Gehorsam dieser Naturalistin gesegnet und belohnt. Auch im glückseligen Uebergang offenbart sich die verblüffende innere Aehnlichkeit, die Helene Hartmann und Else Lehmann fast als eine künstlerische Identität — nur von verschiedenen Epochen verschieden ausgeformt — erscheinen läßt. Was übrigens auch für ihre ebenbürtigen männlichen Partner zutrifft, für Bernhard Baumeister und Rudolf Rittner. Denn Natur und Kunst sind wohl unerschöpflich in ewig neuen Variationen der Form, greifen aber doch immer wieder auf gewisse meistgeliebte Grundzüge einer bestimmten Art zurück. Diese gute Art erweist sich ja darin, daß sie so durch die Generationen unversehrt hingeht, in einem Uebergang von Gleichem zu Gleichem — das dann doch wieder anders wird. Der menschlichen Größe und der menschlichen Güte kann die Zeit kaum etwas anhaben. Sie bleiben lebendig im Individuum und, über das Individuum hinaus, im Typus. Lebendig bleiben heißt eben: die guten Uebergänge finden.

Wien für Gäste / von Paul Stefan

Sie haben also, ladies and gentlemen, in der Geschäftsstelle der Vereinigten Literaturwerke Limited vorgesprochen, und Alfred Polgar hat Ihnen in seiner freundlichen Art die Burgtheatertradition gezeigt, die Gräber auf dem Zentralfriedhof, die Ecke am Michaelerplatz, den ehrwürdigen Baumeister und den Professor Baron Berger. Hernach das Börsentheater des Deutschen Volkes: O, seine Kurse sind auf respektabler Höhe, und wenn nicht gerade klassischer Montag war oder Flers und Caillavet oder das kleine Chocoladenmädchen, so haben Sie bestimmt die Begeisterung der Gläubigen für das neue evangelische Bekenntnis und die jodelnde Heimatscholle erlebt. Und nun sehe ich Sie, mit dem Foliantenklavierauszug von Adolphe Fürstner in Paris auf mich zustürzen. Ich soll Sie in die Hofoper führen, zu der ich so ‚gute Beziehungen' habe. Muß es gleich der Rosenkavalier sein? Ich gehe heute selbst zum ersten Mal hin. Aber dafür habe ich drei Aufführungen in Dresden gehört? Freilich, freilich. Shaw muß bei Ihnen doch gewirkt haben. Wir werden uns verstehen.

Nur: den Hofmannsthal werde ich Ihnen nicht zubereiten. Er ist hier mit so viel Geist behandelt worden, daß mir zu schreiben nichts mehr übrig bleibt. Auch haben die klassischen Zeugen, deren höchstes Ideal es ist, dereinst als Sachverständige vor Gericht vernommen zu werden, wenn Herr Watschinger dem Herrn Blunzengruber in der tönenden Sprache Lerchenfelds freundliche Aufforderungen zukommen ließ (sind es Ehrenkränkungen, hoher Gerichtshof, Herr Kaiserlicher

Rat, sinds keine?) — also diese gewissenhaften Heimatforscher haben festgestellt, daß Hofmannsthal Wendungen und Worte gebraucht, für die es nur rote Tinte gibt. Setzen Sie sich, Schüler von Hofmannsthal, ich werde Sie wegen grober Nachlässigkeit dem Direktor anzeigen. Im Ernst, ladies and gentlemen, würde man bei Ihnen einen Ihrer besten Dichter als Schuljungen behandeln? Nur bei uns ist, schon längst, das Pathos der Distanz im Pathos des Schmalzes versunken. Und selbst gescheite Menschen finden diese Komödie lang, skizzenhaft, anspruchsvoll, humorlos. Warum? Weil ihre Ansprüche, ihre Sucht, ihre Wut nach Humor ins Maßlose gewachsen sind. Gewiß ist der Lerchenau kein Falstaff, und ebenso gewiß die Mausefalle des dritten Aktes ein umständlicher Apparat. Gewiß, es ließe sich hier streichen, dort einer der berühmten Risse verkleistern. Trotzdem, welcher Deutsche außer Hermann Bahr könnte heute ein so feines Lustspiel ersinnen, das sich nicht an sich selber genügen läßt und nur ein Vorwand für die Musik sein will? Vorwände für die Musik sind immer Skizzen, selbst bei Beaumarchais-da Ponte und Cornelius. Ich nehme auch Wagner nicht aus, dessen Dramen, sollten sie bloß gesprochen gelten, ganz anders ausgewogen sein müßten. Man könnte eher sagen, daß Hofmannsthals Dichtung zu wenig Skizze ist, daß sie sich zu sehr bemüht, Komödie ohne Musik zu sein. Aber auch das ist kein Einwand. Ich wenigstens werde meine dresdner Freude daran nicht los.

Sie hören diese geniale Musik des blendendsten Könners, den wir jetzt haben, diesen leichten Triumph von der ersten Note an, diesen Humor des Anfangs, den Ernst des endenden ersten Aktes, die Walzer, die so wunderbar mit der Operette spielen, ohne ihr je zu verfallen. Sie hören den Klang des wiener Orchesters, sind hingerissen von der wieder ganz neuen Herrlichkeit, die Marie Gutheil-Schoder in sich entdeckt hat, indem sie den Octavian bald frauenhaft-bezaubernd, bald knabenhaft-knospend gestaltete (sie ist so einzig wie Anna von Mildenburg auf der Welt); Sie ergötzen sich an Mayrs Lerchenau, der ein köstlicher Herr vom salzburger Land ist; Sie wissen, wie tüchtig Schalk, der Dirigent, ist. Und doch, der große Glaube dieser dresdner Premiere scheint Ihnen hier zu fehlen? Mir auch. Hieß dieser Glaube Schuch? Oder heißt der wiener Unglaube Wien? Genug, hier hat diese Leichtigkeit Gewicht bekommen, und ganz von ferne verstehe ich das Raunzen nach einer freundlichern Stimmung. Die Regie trifft keine Schuld, wenn sie auch ein wenig vergröberte. Und alle bedauern die armen Autoren; denn zwei-, dreimal die Woche will sich ganz Wien davon überzeugen, ob denn die Oper wirklich so schlecht ist, wie sie gemacht wurde. Der neue Direktor hat ebenso viele ausverkaufte Häuser.

Der neue Direktor? Von dem habe ich Ihnen ja noch gar nichts erzählt! Ich tue es auch nicht. Denn er ist klug genug, zu warten. Auf einmal wird aus dem Zirkus Weingartner kein Theater. Der

Uebereifer, mit dem er die Wäscherin des Hofwagentüraufmachers und die Freunde, Verwandten und Bekannten des Kulissenplauderers von der Generalprobe ausschloß, war unnötig; auch scheint er, offenbar von allerhand Ratgebern beeinflußt, ein paar Mal an die Unrechten gekommen zu sein und Ehrgeizige gekränkt zu haben. Das tragische Geschrei um Frau Kurz wäre besser unterblieben; es war ganz bedeutungslos, ‚Affairen' gehören hier zum täglichen Brot der Presse und des Publikums, und es kommt bloß darauf an, ob der Direktor jemand ist oder nicht. Das wird sich zeigen. Er wird sich eben an die ganz veränderten Bedingungen seines neuen Hauses erst gewöhnen müssen. Es bedeutet nichts, wenn es dazu Zeit und Versuche braucht . . .

Nun müßte ich Sie, ladies and gentlemen, eigentlich noch in die Volksoper führen. Aber ich fürchte, Sie werden mich fragen, warum ich Ihnen dieses Theater so gelobt habe. In der letzten Zeit hat sich nicht viel Rühmenswertes ereignet, und als man Zemlinsky als Opernchef nach Prag ziehen ließ, hat man sich sehr für den prager Direktor Teweles bemüht. Ersatz? Jetzt, da Herr Simons Direktor bleibt, müßte er versuchen, sein Orchester zusammenzuhalten; auch sollte er sich mit dem Lob jener Kritiker, denen jede Inszeniernug und jede Regie recht ist, nicht mehr zufrieden geben. Sie fragen, ob die neue Oper ‚Der Revisor' auf Gogol zurückgeht? Der Titel zum mindesten. Die Operette eines braven böhmischen Musikers. Fünf Tage vor dem Ende der Spielzeit. Sie wollen fort? Sehen Sie noch rasch jenen Mann an, der eben mit betrübter Miene Platz nimmt. Er bringt üble Nachrichten über das Befinden Gustav Mahlers. Das trifft ihn sehr nahe, denn auf seinesgleichen gehen Mahlers Aufregungen und sein Herzleiden zurück. Und so nennt er jetzt in aller Gemütlichkeit Schönberg einen Spekulanten. Der lebt noch, ist noch nicht krank. Ja, das ist mein Wien, die Stadt der Lieder! Wenn Sie nach Europa reisen, ladies and gentlemen, fahre ich mit.

Mittermeyer / von Richard Elchinger

Ein Abschnitt aus dem Roman ‚Thomas Grahm oder Die Gärten der Venus', der von Harry Kahn in der Rundschau dieser Nummer besprochen wird.

In der Stadt hatte sich die Nachricht verbreitet, daß der berühmte Mittermeyer, ein Künstler, dem der Ruhm vorausflog, eines der größten darstellerischen Genies aller Zeiten zu sein, im Stadttheater gastieren werde.

Von der Begeisterung, welche diese Nachricht hervorrief, schlossen sich nicht einmal die Schauspieler aus, und es entstanden in den Garderoben und auf den Proben die lebhaftesten Diskussionen über die mutmaßlichen Stücke und Rollen, die der Gast aus seinem gewaltigen Repertoire etwa wählen würde. Etwas Bestimmtes konnte auch der

Direktor einstweilen nicht erfahren, bis man am fünften Abend vor dem Gastspiel endlich Hamlet auf die Vorankündigung setzen konnte.

Der Kampf persönlicher Interessen, der bis dahin durch die starke Spannung ausgeschaltet schien, wagte sich nun wieder hervor, und van Steen, der sich als privilegierter Hüter des Hamlet-Geheimnisses durch das bevorstehende Auftreten des Gastes gerade in dieser Rolle in seinem kostbarsten Besitz bedroht fühlte, warf das erste laute Wort der Mißvergnügtheit in die durch die allgemeine Rangverschiebung erregten Gemüter, und erklärte, daß er sich niemals dazu werde verstehen können, anstatt der Titelrolle den Laertes zu übernehmen.

Der Direktor, der eben die Bühne betrat, wandte sich, als habe er Steens Worte überhört, mit einer gewissen Absichtlichkeit an Blanche, so daß es niemand, auch Thomas, nicht verborgen bleiben konnte, daß zwischen Regie und Direktion zurzeit nicht eben alles zum besten stünde. Nichtsdestoweniger kam Steen gleich mit einem Stuhl herzugesprungen, den er umständlich abstaubte und neben den Souffleurkasten stellte, für welche Zuvorkommenheit der Direktor sich zwar durch ein kurzes Verziehen der Lippen bedankte, sich aber räusperte und sagte: „Man kann es Ihnen wirklich nicht zumuten, Herr Steen, daß Sie neben dem Gast in einer so viel kleineren Rolle auftreten. Wir wollen einmal einen Versuch machen und —"

Grahm verneigte sich bereits. „Ich habe die Rolle sogar studiert!" sagte er, und atmete hörbar die Luft ein, indes seine Blicke am lächelnden Mund der Demoiselle verweilten. Der Direktor nickte beifällig und klopfte Thomas auf die Schulter.

Nun war Grahm, nicht ohne Mithilfe der intimsten Feindin, wie es schien, in alle Rechte des Laertes eingesetzt, und jeder der Kollegen gönnte ihm die Rolle in dem Grade, wie er die Zurücksetzung des verhaßten Steen als Genugtuung empfand.

Thomas verlor mit Grübeln keine Stunde, konnte sichs aber nicht versagen, die neue Aera wieder durch einige Aeußerlichkeiten einzuleiten, und warf zunächst das Tagebuch in die Tiefe des Kleiderschranks. Es versteht sich auch, daß er Duderichs Verbannung aufs heftigste bereute. Da er aber glücklicherweise feststellen konnte, daß der Rezensent in den vergangenen Tagen überhaupt nicht vorgesprochen hatte, teilte er ihm telegraphisch die neue Wendung seines Schicksals mit. Seine Ungeduld trieb ihn aber, bevor noch Antwort kam, am nächsten Morgen zu Duderich, und er wurde mit der gewohnten Liebenswürdigkeit empfangen. Er brachte einige ihm über Nacht gekommene Bedenken vor, und der Kritikus sagte, er könne sie nicht teilen. Vielmehr sehe er in Laertes einen wesentlichen Träger der Handlung, und man könne ihn so anlegen, als sei er Mittelpunkt und Kern der Tragödie. In der Folge vertiefte Grahm sich derart in das Problem des Laertes, daß es ihm allmählich zur Gewißheit wurde, die

Rolle sei bisher von den Darstellern in ihrer wahren Wesenheit unterschätzt worden, und es tauchte die Hoffnung in ihm auf, durch eine unerhörte Leistung gerade mit dieser Aufgabe sich neben dem berühmten Hamlet nicht nur zu behaupten, sondern womöglich in der Szene an Ophelias Grab durch die Hervorbringung echter Töne des Hasses und beleidigten Bruderstolzes dem Gast erfolgreich zwischen die berühmten Seufzer zu fahren.

Kohl und einige andere hatten nämlich unterdessen eine Menge Anekdoten und Einzelheiten herbeigeschafft, mit denen sie in ihrer hämischen Art den Erwarteten als einen in den übelsten Mätzchen befangenen Virtuosen hinstellten. Als nun gar durch zweimalige Absage das Gastspiel sich immer länger hinausschob, und dadurch einige Unruhe in die beschauliche Trägheit des Repertoires gebracht wurde, steigerte sich, zudem Steen mit seinem Anhang in der Stadt nach Kräften Stimmung gegen den Gast machte, die Mißvergnügtheit bis zu einem solchen Grade, daß man mit schlecht verhüllter Unlust zur Hamletprobe ging.

Die war auf neun Uhr angesetzt. Indes war der Gast um elf noch nicht zur Stelle, und als man dieserhalb in den Palmbaum telephonierte, hieß es, Herr Mittermeyer habe eben um das Frühstück geklingelt und werde voraussichtlich gegen zwölf im Theater erscheinen.

„Sehr gut!" rief Herr Wallenstein und schnauzte die Theaterarbeiter an, weil sie den Hintergrund für den ersten Akt immer noch nicht wieder in den Schnürboden hinaufgezogen. „Lassen Sie den Saal herunter, und nu bitte ich, meine Herrschaften, wir fangen von hinten an, alle Szenen ohne Hamlet!"

Diese mit wenig Ernst in die Kulissen hineingerufenen Worte gaben das Signal zu einer noch größern Unruhe und Disziplinlosigkeit, als sie schon herrschte. Man hörte Frühstücksgeräusche hinter der Szene, das Klappern einer Bierflasche, Zusammenstoßen von Gläsern und ein gedämpftes Prosit. Der Oberregisseur selbst wickelte, indem er schon den Anfang der Poloniusrede vor sich hinplapperte und mit dem Fuß ein Versatzstück zurechtschob, ein belegtes Brot aus dem Papier.

So fiel es weiter nicht auf, daß Blanche die Ophelia mit einem heißen Würstchen in der Hand probierte, und zwischen die Jamben gelegentlich einen schnellen Bissen schaltete.

Grahms Szenen gingen ohne Zwischenfall vorüber. Er bekam nur die Weisung, mit etwas weniger Emphase aufzutreten und als Anführer der Aufrührer nicht in die Mitte des Saales vorzukommen, vielmehr links neben der Türe stehen zu bleiben, weil man es hier mit dem Laertes immer so gehalten. Er fühlte sich jedoch der Aufgabe, die er sich mit dieser Rolle gestellt, so sehr gewachsen, daß er noch stärkeren Widerspruch würde ertragen haben, bei sich entschlossen, am Abend nichts von seinen Intentionen aufzuopfern.

Geschwellt von den Vorfreuden seines Erfolges erging er sich hinter dem Tabernakel und gedachte mit Verachtung des Kleinmuts, der ihn befallen, als er im Herbst zum ersten Mal den Raum betreten.

Wie aus der Dämmerung gewachsen gewahrte er plötzlich einen Mann vor sich, in schwarzem Hut und Mantel, der durch eins der kleinen Löcher in der Leinwand in die Bühne hineinsah. Obwohl man sein Gesicht nicht erkennen konnte, lag in der Rundung seines ein wenig herabgebeugten Rückens ein solcher Ausdruck gutmütiger Ueberlegenheit, daß Grahm von dem Gedanken durchblitzt wurde: Wenn dieser Mensch es ist, dann bin ich verloren.

Er schlich hinweg, seine Furcht schien ihm unbegreiflich, und er trank ein Glas Bier in der Garderobe. Wie erschrak er aber, als gleich darauf ein Schweigen entstand, und er, herzueilend mit den andern, den Direktor zur Linken jenes Mannes die Bühne betreten sah.

Es folgte eine schnelle und fast beleidigend abgekürzte Vorstellung, in der Art, daß der Direktor mit der Hand einen Kreis beschrieb, der alle Draußenstehenden umschloß, und der Fremde einen Augenblick den Hut abnahm. Während dieser nun an den Kasten trat und dem buckligen Souffleurmännchen ein Buch hinunterreichte, klatschte der Direktor ein paar Mal, was der Oberregisseur, wie zum Beweise seiner Stellung, deutlich, wenn auch bescheidener wiederholte. Die Schloßterrasse wurde herabgelassen, und das Spiel begann.

Der Gast war über die hölzerne Brücke, die bei Proben über den Orchesterraum ins Parkett führt, verschwunden.

Kaum aber hatte die zweite Szene ihren Anfang genommen, so klopfte er unwillig ab und kam gemessenen Schrittes herauf.

Kohl, der den König Claudius mit heftigen Gesichtsverzerrungen und heisern Tönen eingeleitet hatte und durch die jähe Störung beleidigt schien, stemmte die Rechte in die Hüfte. Indes ließ er sie schnell sinken, als ihn der Blick des Fremden streifte, der nun mehr flüsternd als sprechend die Bühne wie ein Schachbrett ordnete. Er warf, ohne aus seiner kühlen Höflichkeit herauszutreten, alles um, was vorher bestimmt worden, wies neue Stellungen an und gab mit zwei, drei plastischen Bewegungen jedem Ziel und Aufgabe. Nicht anders, als sei dies Schauspiel seinem Kopf entsprungen, und als wären die Darsteller Puppen, an Fäden aufgehängt, die alle in seiner Hand zusammenliefen.

Vom Wesen und Auffassung seines Hamlet war leider wenig zu erspähen. Denn alle waren so sehr im Banne dieses Menschen mit dem grauen, steinfarbenen Gesicht, daß man mehr auf seine Winke und Anordnungen merkte, als auf die Rolle selbst, die er im Stücke spielte. Zudem sprach er diese so still, wie ein Gebet fast und für sich, daß man die Fülle seiner Absichten kaum ahnen konnte. Nur wenn einer von den Partnern, im Texte wackelnd, eine Pause machte, stach er ihm den fehlenden Satz wie einen Dolch hin. Auf Grahm machte dies alles einen

so tiefen Eindruck, daß er nach Beendigung der Probe erst bemerkte, wie er eigentlich vergessen, was er sich an Nuancen und Einzelheiten vorgenommen, und daß die Angst, im Texte stecken zu bleiben, der einzige Gedanke war, der ihn erfüllt.

Kohl ging etwas einsilbig neben ihm her, wie sich denn heute alles ohne lauten Abschied getrennt hatte, wobei die seltensten Sorten verlegenen Lächelns zutage traten, indem, ob sie wohl alle unter dem Eindruck des Außerordentlichen standen, sich keiner es doch zugestehen mochte.

Endlich sagte Kohl: „Mätzchen sind das, von A bis Z Mätzchen! Ein aufgeblasener Charlatan, der uns etwas vorgaukeln will, weiter garnischt!"

„Glauben Sie?" fragte Grahm mit von Hoffnung belebter Stimme.

* * *

Kohl spazierte unter den Säulen auf und ab. „Na Männeken", sagte er, „sind Sie etwas ruhiger geworden? Blanche hat ja im Bureau erzählt, Ihr Laertes sei zehnmal feuriger als der ganze Hamlet des berühmten Mittermeyer."

„Wirklich?" rief Grahm.

„Der große Mann wird sich übrigens umgucken heute Abend. Das Mindeste, was man von einem gebildeten Menschen verlangen kann, ist doch, daß er einem Guten Tag sagt!"

Dies war die allgemeine Meinung in den Garderoben. Jeder fühlte sich durch das frostige Benehmen des Fremden noch nachträglich persönlich beleidigt. Die Anekdoten wurden wieder aufgewärmt, und als der Kassierer die Nachricht brachte, das Haus sei ausverkauft, hatte man für diese an einem Shakespeare-Abend unerhörte Tatsache allerhand unreelle Deutungen. Stern wollte sogar wissen, daß Mittermeyer den Nachmittag vorher beim Oberbürgermeister Tee getrunken, und daß das ganze feine Pack, wie er sich ausdrückte, mit dabei gewesen.

Grahm klang all dies wie Musik in die Ohren. „Lieber Herr van Steen", sagte er in Ueberschwang, „sieg' ich heute, dann will ich in Zukunft den doppelten Fleiß aufwenden und vier Stunden die Woche nehmen. Wenn es Ihnen recht ist, natürlich."

Steen zog Thomas das Wams gerade. „Lassen Sie sich nur nicht verblüffen, und vor allem, sehen Sie Mittermeyer nicht ins Gesicht. Das ist sein Haupttrick, einen dann nicht mehr los zu lassen, bis einem der Atem ausgeht."

Ungeduldig den Beginn des Spiels herbeisehnend, trat Grahm an den Vorhang und sah durch die runde Oeffnung in den Zuschauerraum: heißer Glanz, dekolletierte Damen, funkelnde Steine, Frackhemden im ersten Rang, Gewoge und Summen.

In der linken Proszeniumsloge saß Konsul Nußkopf mit Frau Selma und Gefolge.

Mäuschen hielt den Fächer bereit, Frau Mäuschen breitete eben den Theaterzettel auf der Logenbrüstung auseinander. Duderich beugte sich und flüsterte Frau Selma etwas ins Ohr, worauf diese den kleinen perlmutternen Operngucker ergriff und die Gläser auf das Loch im Vorhang richtete.

Grahm trat weg. Das war ihm unangenehm, wenngleich er sich durch das vollzählige Erscheinen der Konsulischen geschmeichelt fühlte und aus dieser Tatsache den letzten kaum noch nötigen Ansporn zur kühnsten Galoppade nahm.

Gleich seine ersten Worte fielen auf, das spürte er, und er starrte an Mittermeyer vorbei in die wirbelnde Ferne.

Als die Gardine zum ersten Male sich senkte, gab es nur dünnen Applaus für den Gast, und selbst die Szene auf der Terrasse zog ohne tiefern Eindruck vorbei. Beinahe wäre es in diesem Auftritt sogar zu einiger Heiterkeit gekommen, denn der Darsteller des Geistes versprach sich scherzhafterweise einige Male derart, daß die Kollegen auf der Bühne sich anstießen, als handle es sich um eine abgesprochene Sache.

„Wir werden schon sorgen, daß die Böme nicht in den Himmel wachsen", grinste Kohl.

Grahm spannte sein violettes Trikot strammer und überflog noch einmal den Text. Ging es so weiter, dann halleluja! Bald mußte die große Szene am Grab der Schwester kommen. Dann nimm dich zusammen, Herz, und zeige deine Kraft. Es durchschauerte ihn, er fühlte Selmas Augen und tausend andre auf seinem Leib. Und er dachte an Andreas, und daß er es nun doch erleben sollte, wie er den Vorhang von der Seele zog und —

Was war das? — Dem Inspizienten war das Buch aus den Fingern gefallen, und starr blieb er stehen, wie er stand, und alles mit ihm und um ihn. Draußen klagte ein Mensch, und jedes Wort riß Wunden auf . . .

Der König und Polonius traten endlich auf die Bühne, längst war ihr Stichwort gefallen, aber noch hatten sie den Mut nicht, anzufangen. Wie sie endlich doch begannen, war es wie das Gerappel einer Maschine, und je länger es währte, um so peinlicher, ja schmerzhaft empfand man das Klappern dieser hölzernen Puppen, von denen man nicht wußte, was sie wollten, und deren Rede nichts schien als eine Störung der weihevollen Andacht, die mit dem Hamlet-Monolog ins Haus gezogen.

Während des Zwischenakts klopfte der Logendiener an die Garderobe und bat Grahm heraus. Duderich wartete an der eisernen Türe, die auf die Stiege hinausführte. Sein Gesicht war fahl, und er sagte: „Nehmen Sie alle Kraft zusammen, Grahm, halten Sie das Steuer fest und lassen Sie sich mitreißen von Mittermeyer!"

Wie Thomas zurückeilte, trat der Fremde auf ihn zu, nahm ihn

beim Handgelenk und sagte: „Vergessen Sie es nicht, Sie sind zu ungeübt im Florettieren. Halten Sie die Waffe durch alle Gänge in leichtem Winkel aufwärts vor sich hin. Was die Leute nicht sehen, muß man sie sehen machen." Sie probierten es gleich einige Male, und Thomas erstaunte über die Verwandlungsfähigkeit des Gewaltigen, der so sehr Herr war über seinen Körper, daß er sich im Augenblick die unnatürlich-nichtssagende Art des Dutzendschauspielers umzuhängen wußte. Offenbar, um ihn bei der allzu großen Nähe nicht zu erschrecken. Was ihm denn auch so vollständig gelang, daß Grahm trällernd und mit scheinbar gleichgültiger Miene in die Garderobe ging und sich mit Ruhe neuen Puder auflegte.

„Wat sagen Sie zu die freche Kruke!" rief Kohl.

„Sonderbarer Mensch!" brummte Wallenstein hinter ihm her.

Die Glocke klang.

Es wurde wieder dunkel, und Stille lagerte sich durch den Raum.

Hamlet rief die Schauspieler des Königs herbei und lehrte sie Shakespeares unsterbliche Weisheit. Und als er an die Stelle kam, wo davon die Rede ist, daß es die Sendung der Schauspieler sei, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt; und als er hinwarf und sagte:

> O, es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehn und von andern preisen hören, die gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, und so stolzierten und blökten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht geraten; so abscheulich ahmten sie die Menschen nach,

da war es, als sprängen die Mäntel und Masken von den Mimen, und nackt in ihrer Kahlheit standen sie vor allem Volk . . .

Claudius trat auf, das Schauspiel begann, und Grauen beschlich die Zuschauer, als Hamlet, des Königs Minenspiel verfolgend, näher rückte.

Plötzlich schrien Stimmen auf, die Panik pflanzte sich fort, die Spieler fielen wie vom Sturm geworfen von den Bänken, im Königssaal quoll ein Drängen, das sich zur Tür quetschte, und inmitten des Getümmels stand Hamlet, hohlwangig wie das Gespenst der Pest, und sprühte Vernichtung aus gewaltigen Augen.

Und anders nicht schien es von diesem Augenblick, als habe ein Dämon die Hörer umkrallt und reiße sie mit ehernen Fängen zurück durch die Jahrhunderte und mache sie durch ein unbegreifliches Geheimnis zu Zeugen der schreckensvollen Dinge, die der Dichter in sein Werk gebannt.

In den Logen ereigneten sich unerhörte Manifestationen hysterischer Erregung, die Mädchen weinten, und nüchterne Männer gebärdeten sich gleich Trunkenen.

Der Jubel, als endlich, fünf Minuten nach Beendigung des Spiels, die erste Starrheit wich, wuchs über alles bis dahin bekannte Maß hinaus, und wie nach einer Katastrophe begannen in den Stiegenhäusern und auf der Straße fremde Menschen miteinander zu sprechen und ihre Eindrücke auszutauschen.

An meine Schwester / von Peter Altenberg

Schwester, in der Wiege lagst Du, vor vielen, vielen Jahren, lächeltest da ewig mit Deinem Cherubim-Gesichterl! Da nahm ich Dich zärtlichst heraus, trug Dich tief, tief entzückt, ergriffen stundenlang im Zimmer auf und ab und auf und ab. Und Du lächeltest, und Du lächeltest — — —.

Später wurdest Du mir das Ideal der äußeren und der inneren Schönheit. Trotzdem war Deine Bescheidenheit fast mystisch. Nie glaubtest Du einem Komplimente, wurdest dabei ein wenig verlegen und unsicher, dachtest Dir die wirklichen Anerkennungen anders, jedesfalls ernster, gemessener, heiliger! Du spürtest bereits die Fläche des Lebens! Man stellte Dir nach und nach ‚erstklassige Zeugnisse' aus, aber man kniete nie innerlich vor Dir nieder, erhielt nicht ein neues, erhöhtes, veredeltes Leben durch Deine adelige, reine Persönlichkeit — — —. Wozu also dann das alles?!? Nie wurde ein Mann durch Dich tief, nachdenklich, veredelt und unglücklich. Du warst einfach keine Circe, obzwar Deine Tugenden mehr hätten jedesfalls verzaubern und verhexen können und müssen! Aber es fand sich kein ebenbürtiger brüderlichster Adeliger der Seele und des Geistes! Und Dein Bruder — — — war eben nur Dein Bruder! Sein Fanatismus für Dich wurde nur zur inneren Tragödie, und der Schmerz über die Flachheit der Welt war der Ausdruck der Verzweiflung über die adelige Vereinsamung der vergötterten Schwester, der er dennoch in nichts helfen konnte. So ging sie denn, übel und armselig flach beraten in die Welt, und lernte es zu spät, daß man hier vor allem, im leichten Spiele des Lebens und Strebens, die Seele des Menschen und ihr geheimnisvolles gottähnliches Dichter-Träumen mißversteht, lächelnd übergeht, und für nichts erachtet — — —. Sie hatte einen Kompromiß geschlossen, statt sich zurückzuziehen in die heilige Burg ihrer eigenen unverstandenen und unverständlichen Würde!

Und so gab sie Jour-Jausen, machte Besuche, machte Ausflüge in netter Gesellschaft, horchte auf den und auf jenen, während ihr einsam-adeliges Herz, ihr sogar unbewußt, sich kränkte, langsam verblutete und dahinstarb! Hie und da seufzte es ihr zu: „Weshalb, weshalb tust Du mir, tust Du Dir das an?!? Ich, ich, Dein Herz, trage es geduldig und gerne, aber Du selbst wirst es einst nicht mehr tragen, nicht mehr ertragen können — — —! Schließe doch keine Kompromisse mit diesem

unerbittlichen tödlichen Feinde ‚flache Welt‘, der Deine Tiefe ewig bekämpfen, unterminieren, vernichten und vergiften wird! Er verträgt nur seinesgleichen! Er ist Judas, der an Christum sich vergeht — — —.“ So sprach das Herz meiner Schwester, das beste Herz, das je in einem Menschen tönend, mahnend, auferweckend und warnend wurde!

Aber man sagte es ihr von allen Seiten, raunte, zischelte es ihr zu, daß das Leben einmal leider so sei, und man ihm demütig zu dienen habe; und jede andere Anforderung wäre eine Ueberhebung — — —.

Ja, wenn man Beethoven wäre!?! Aber siehe, man ist eben dennoch Beethoven; und seine Adagios und Symphonien tönen ebenso in manchen auserlesenen Seelen, ohne sich unglückseligerweise in Musik erlösen zu können, wie bei ihm — — —. Jeanne d Arc erlöste ihre übermenschliche Seele, indem sie ihr Vaterland errettete und für das Vaterland den Martertod starb — — —. Aber nicht eine jede ebenso leidenschaftlich ergebungsvolle Seele findet ein Vaterland, das zu erretten ist — — —. Sie finden Einen, der sie nie, nie, nie, auch nur eine Sekunde lang, ahnt und achtet; und indem sie sich ihm notgedrungen hingeben, ziehen sie sich zugleich für ewig von ihm dennoch zurück.

Schwester, Schwesterchen, einst, vor vielen, vielen Jahren, hob ich Dich, ewig Lächelnde, aus Deiner Wiege, trug Dich, in namenlosem Entzücken, tief ergriffen, im Zimmer auf und ab und auf und ab — — —. So Einer hätte kommen müssen, der Dich, Vereinsamte, Verirrte, auf und ab getragen hätte im friedevollen Zimmer, und selig daran geworden wäre, an diesem Tragen einer erlösenden Last, aus fanatischer Liebe — — —.

Aber nun hat Dich die perfide, feige, schamlose, heimtückische Welt; und indem sie es schnöde vorgibt, Dich lieb zu haben, verzeiht sie es Dir dennoch nie, daß Du trotz allem noch eine klagende, mahnende, warnende, verzweifelt weinende Seele besitzest über alle diese Verlogenheiten und diesen Schwindel, den Du mitzumachen gezwungen bist.

Schwester, ich vermute es, ich war der einzige Mensch, der Dich lieb hatte und begriff — — —. Aber ich hätte mein Herzblut hingegeben dafür, daß ein Anderer mich ausgestochen hätte in dieser Hinsicht, und mich verdrängt hätte in ewige Entfernung — — —.

Die meisten Menschen haben ein Aeußeres, die Hülle des Lebens; die wenigsten haben ein Inneres, das Wesen, den Kern des Lebens! Wer beides verbinden will, verliert beides! Entscheide Dich und trage dann königlich Dein Schicksal, falls es der schnöden infamen Welt den Rücken kehrt!

Schwester, Schwesterchen, Du fandest keinen Bruder, der nicht Dein Bruder war, keinen fremden Bruder, keinen unverwandten, der dennoch ebenso Dir verwandt gewesen wäre wie ich, Dein Bruder.

Schade — — —.

Rundschau

Ernst Possart

Zum siebzigsten Geburtstag

Es ist kein Zweifel: er ist heute noch unter allen Humoristen der Bühne der größte. Etliche beanspruchen diesen Ruhm für seinen Schüler Ferdinand Bonn. Aber mit Unrecht. Denn Bonns Richard-Aufführung war ein bewußter Witz: Herr von Possart aber nimmt sich furchtbar ernst und verzieht auch in den scherzhaftesten Momenten keine Miene. Er lacht nicht, wenn er den Shylock spielt, und nicht, wenn er Vorträge über Shakespeare-Darstellung hält; er blieb ernst, als er in einem Nekrolog über Clara Ziegler äußerte, es gebe keine alte Schule, und er blieb ernst, als er während seiner amerikanischen Tournee behauptete: in den Freudenbecher seiner Triumphe falle ein einziger Wermutstropfen — der Schmerz, daß er am neunzigsten Geburtstag seines königlichen Herrn nicht in München anwesend sein könne. Immer, immer wahrte er Ernst und Haltung und Würde. Denn der ist ein schlechter Clown, der über seine eigenen Späße lacht.

Was den Geheimrat und weiland Generalintendanten Ernst Ritter von Possart zum größten Bühnenhumoristen beider Welten macht, ist somit dieses: daß er von seiner theatralischen Sendung so tief und fest überzeugt scheint. Vielleicht auch ist. (Und dies rückte den Spaß wie jeden guten Witz nah an die Grenzen des Tragischen.) Der alte Histrione hat nämlich gelegentlich den fatalsten Satz aufgestöbert, den Richard Wagner je geformt hat: „Es muß der Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift und in verständiger Weise — nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühls — zum Vortrag gebracht werden . . . Es muß für jenen Gehalt auch der verklärende musikalische Ton der Rede gefunden werden, vermöge dessen der dialektische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühls auflöst und somit selbst zum leidenschaftlichen Akzent des Dramatikers wird. Erst durch die Aneignungen dieses Akzents werden die Gesetze eines idealdeutschen Stils aufzufinden sein." Ich habe nun bis jetzt keinen Christen, Juden oder Heiden gefunden, der diesen Satz begriffen hätte. Es blieb Herrn von Possart vorbehalten, den „bayreuther Meister" zu erfassen und den idealdeutschen Stil zu entdecken. Der besteht — kurz gesagt — darin, daß man auch fürs Schauspiel die Mittel der Oper anwendet: Gesang, prunkhafte Dekorationen und Statisterie und viel bengalisches Licht. Daran hats denn auch Ritter Ernst nie fehlen lassen, und wie er Hebbels Leonhard, Ibsens Rank und Björnsons Berent sang, das tut ihm so bald keiner nach.

Es wäre aber höchst überflüssig, an dieser letzten Säule zu rütteln, wenn Herr von Possart sich damit zufrieden gegeben hätte, den Besten seiner Zeit genug zu tun,

so also, daß wir ihn heute cum grano salis als eine Art lebendiger Illustration zu unserm Clara-Ziegler-Museum betrachten dürften, als wandelnde Reliquie einer abgedankten Kunstkonfession. Leider aber zwingt uns der Greis immer wieder, ihn dem Gespött preiszugeben. Denn wie er als Intendant schlimme Saat gesät hat, Theorien, die bis ins dritte und vierte Geschlecht fortzeugend Böses gebären, so läßt er auch jetzt noch keine Gelegenheit vorübergehen, sein künstlerisches Bekenntnis zu propagieren: ein Bischof Nikolas, der ein perpetuum mobile unechter Manier hinterlassen möchte. Und das Salbungsvolle, Sacerdotale seiner Manier stiftet immer wieder Verwirrung in dämmernden Köpfen. Tout ce qui est cérémonie, est sûr de n'être jamais ridicule en Allemagne.

Er aber ist lächerlich und jede Faser an ihm ist verlogen und komödiantisch, und jeder Anlaß ist willkommen, ihn zu bekämpfen, ihn und seine Schule und seine Jünger, die das Wachstum unsres münchner Hofschauspiels und das Wirken unsres gesunden Nachwuchses gefährden.

Lion Feuchtwanger

Südwestdeutsches Mosaik

Der südwestdeutsche Frühling ist für Menschen, die die weiche Luft nicht ertragen können, ziemlich unangenehm. Sie haben unter Kopfschmerzen und winterlichen Reminiszenzen zu leiden. Gegen die Kopfschmerzen habe ich zwei Dutzend Mittel (von Aerzten und alten Tanten empfohlen), gegen die Reminiszenzen nur eines (von niemand empfohlen, von Aerzten und alten Tanten sogar bekämpft): das Schreiben.

Es gibt Menschen, die gegen dieses Mittel gern wieder ein andres anwenden möchten. Ein mannheimer Stadtverordneter, zum Beispiel, hat geglaubt, man brauche nichts zu verstehen und nur recht viel zu reden, um so einen, der sich die Theaterreminiszenzen vom Herzen schreibt, tot zu machen. Er trat als Anwalt der Impotenz auf und warf kachierte Steine auf die Kritik und auf den unterzeichneten Kritiker, weil er seine Freunde, seinen Reinhardt und seinen eigenen — Geist zu hoch schätze. Man wird also in Zukunft noch etwas schärfer und deutlicher werden müssen, um diesen Meier (Hand aufs Herz: er heißt so!) und seine Hinterleute davon zu überzeugen, daß Theaterkritik kein Gesellschaftsspiel, sondern Scharfschützendienst ist.

Ferdinand Gregori allerdings sprach mit bebenden Lippen davon, daß die Kritik den Künstlern die Lust am Arbeiten verleide. Ach! seine Lust am Arbeiten ist leider unendlich größer als unsere Lust an seinen Arbeiten. Wir wissen nun, daß er kein begnadeter Regisseur ist, und hoffen nur, daß er aus seiner langjährigen Dienstzeit am Theater Reminiszenzen genug in seine Herrscherstellung hinübergerettet hat, um das eine oder andre Drama unverfälscht und unverwässert in einen viereckigen Bühnenraum stellen zu können. Ja, wir Kritiker sind launig; wir verlangen von den Könnern das Unmögliche, von den Nachahmern aber gerade noch das Mögliche.

Gregori wagte sich am zweiten Ostertag an den straßburger Ko-

loß ‚Götz von Berlichingen'. Er machte ein farbiges Pappwerk daraus. Wunderwald, der zugleich mit seiner Stellung am düsseldorfer Schauspielhaus die künstlerische Disziplin und Ambition verloren zu haben scheint, gefiel sich in stilisierten Klebarbeiten, mit denen Gregori so wenig anzufangen wußte wie mit dem tüchtigen Götz Karl Schreiners. Und sogar vor ‚Tristan und Isolde' forcht' sich unser Intendant nicht, sondern bastelte unter Mitwirkung des berliner Malers Johannsen süßliche Farbenstücke zu sogenannten Bühnenbildern zusammen. Ich habe Artur Bodansky bedauert, der von solchen Dekorationen sein, zumal im zweiten Akt, hinreißendes Dirigententemperament entfalten mußte.

Gott sei Dank geht rund um Mannheim auch noch einiges vor, woran man teilnehmen kann. Man fährt etwa nach Frankfurt am Main, erzählt dort den Leuten in einer Matinee des Komödienhauses etwas vom lieben Peter Altenberg und sieht abends immer wieder, daß Karlheinz Martin nicht aufhört, eine Hoffnung für die deutsche Bühne zu sein. Zwischen zwei Schwänken, die übrigens hier perlend gespielt werden, erträgt man Tschirikows lasterhaft tendenziöse ‚Juden' in einer Aufführung, die durch ihre feinkarätige Stimmung den Schmarren fast zur Dichtung hinauffälscht, oder Ibsens ‚Klein Eyolf', in dem das Geschwisterpaar von Theodor Loos und Ella Barth in verwehenden Seelentönen dargestellt wird. Die Bilder, die Martin im ‚Klein Eyolf' auf seinem Duodezbühnchen aufbaute, werden mir unvergeßlich sein ... Herr Meier (Hand aufs Herz: er heißt so!) freilich spricht: Seht, er lobt seinen Freund Martin. Ich aber antworte: Jeder, der etwas kann, ist mein Freund. So auch die von mir sonst nicht gekannte Grete Ilm, die im frankfurter Schauspielhaus als Frau John weit über das an dieser und andern Kunststätten übliche darstellerische Maß hinauswuchs.

Sogar in Karlsruhe, wo der nicht mehr junge geheimrätliche Onkel Bassermann (der Neffe ist mir lieber) sein mildes Meiningerszepter schwingt, sah ich eine Uraufführung. Das Stück hieß allerdings ‚Der gestiefelte Kater', ist aber von Emil Alfred Herrmann aus dem jovialen Märchen mit soviel behutsamem Geschmack auf die Bühne projiziert, daß man über die mangelnde dramatische Intuition hinwegsehen und es als eine Schande bezeichnen darf, wenn Theater noch weiterhin die geschmacklose, rohe Putlitzsche Bearbeitung aufführen.

Hermann Sinsheimer

Thomas Grahm

Das ist ein junger Mann, den Herr Richard Elchinger zum Zweck einer éducation sentimentale durch ‚die Gärten der Venus' spazierenführt. Diese Gärten sind zum größten Teil aus Pappdeckel, und es weht in ihnen jener nicht zu mißkennende Duft, dessen Hauptingredienzien Schminke, Kleister und Kulissenstaub heißen. Herr Thomas Grahm ist nämlich davon überzeugt, daß es keinen schnurstrackseren Weg an das Rätsel ‚Weib' (und seine individuellen Auflösungen) heran gibt als den bretternen. Wie ihm das vom Leben langsam ausgeredet wird, das ist der Inhalt des Romans. Immerhin genießt

er mancherlei irdische Liebe, bis er sich zuletzt aus Jakob Böhme und Krafft-Ebing eine erotische Metaphysik zusammenbraut, die vergebliche Versuche macht, sich zur religiösen Potenz zu erheben.

Das Buch (von Georg Müller in München verlegt) ist Otto Julius Bierbaum gewidmet und mit zwei Takten aus ‚Hoffmanns Erzählungen‘ eingeleitet. Die beiden Schutzpatrone gucken an vielen Ecken und Enden hervor. Jener hat sich vornehmlich um Elchingers biedermeierisch ironisierenden Stil bekümmert; dieser stand zu mancherlei Personalerfindungen und Rhythmusverzerrungen Gevatter. Doch werden diese gottgewollten Abhängigkeiten nicht aufdringlich bemerkbar. Das Buch liest sich glatt und vergnüglich herunter; ja, es gewinnt an einzelnen Höhepunkten eine mehr als unterhaltsame Kraft. Fast grandios sogar ist das achtzehnte Kapitel (dessen Anfang im Hauptteil dieser Nummer abgedruckt ist), mit dem Gastspiel Mittermeyers (sprich wohl: -wurzers) als Hamlet, das den Helden bestimmt, seine Bühnenlaufbahn aufzugeben. Ueberhaupt ist mancherlei Kluges über Schauspiel und Schauspielkunst in dem Buch verstreut.

Harry Kahn

Königlicher Lustspielzyklus

Um wenigstens in irgend etwas nach außen hin aufzufallen, schließt Herr Lindau die Saison des Schauspielhauses mit einem Lustspiel-, einem Shakespeare- und einem Wildenbruch-Zyklus ab. Der Lustspielzyklus, der mit ‚Minna von Barnhelm‘ begann, brachte als zweite Vorstellung ‚Die Mitschuldigen‘ und den ‚Zerbrochenen Krug‘. Man erwartet, daß ‚Amphitryon‘, ‚Der gestiefelte Kater‘, ‚Scherz, Satire . . .‘, ‚Der Diamant‘ und vielleicht Otto Ludwigs ‚Hanns Frei‘ folgen wird, von modernen Werken gar nicht zu reden. Statt Tieck, Grabbe und Hebbel aber bringt Herr Lindau Benedix, sich selbst und Blumenthal. Für diese erbärmliche und bequeme Auswahl könnte eine Musterdarstellung der paar wirklichen Lustspiele entschädigen. Aber es sei als Tatsache erwähnt, daß Herr Zimmerer, den ich mir auf einem Dorftheater als Menschenfresser in ‚Klein-Däumling‘ recht wirksam vorstelle, den Tellheim und den Gerichtsrat Walter geben durfte, und daß bei Lessing und Goethe die weibliche Hauptrolle der zimperlichen Liebenswürdigkeit des Fräulein Arnstädt überantwortet wird. Dabei ist das Schauspielhaus reich genug an Einzelkräften, um zum mindesten sympathische Lustspiel-Aufführungen zu Stande zu bringen. Das zeigten die ‚Mitschuldigen‘. Vollmer war als Wirt voll phantastischer, überströmender Laune und von einem sich immer neu gebärenden Reichtum an mimischen Einfällen. Er schlich, buckelte, reckte seinen Hals, öffnete riesengroß seine Augen, ließ seine Züge zu einer bejammernswürdigen Armensündermiene erstarren, sich befreit lösen und schuf so in ständigem Gebärdenwechsel das märchenhafte, überwirkliche Bild eines neugierigen Patrons. Ein Meisterstück war das enttäuschte Lesen des endlich erhaschten Briefes. Die Hände zitterten, die Augen flackerten, der Mund zuckte. Endlich rang sich ein Wort los, ein zweites, sie überstürzten sich, stockten, wiederholten sich, überschlugen sich, wirbelten durchein-

ander, planlos, fassungslos, irr. Diese Schöpfung stand in ihrer freien Selbstherrlichkeit über allen Stilen. Und doch hätte sie den Regisseur nicht gehindert, einen bindenden Stil für die Aufführung zu finden. Den hätte Herr Patry dem Schauspieler Boettcher absehen können. Dieser gab den Alceſt mit zartem echten Gefühl und deutete doch durch einen reserviert lässigen Ton, durch einen schwebenden, aber völlig unaffektierten Schritt an, daß alles nur Spiel sei. Auf diese steife Grazie, auf diesen zeremoniell tändelnden Rokokoton hätte das Ganze gestimmt werden müssen. In diese Auffassung wäre mit Leichtigkeit der gutmütig lockere Söller des Herrn Schroth hineinzustimmen gewesen. Dann hätte aber vor allem der Schlafzimmer-Akt, der jetzt den versteckten Söller zwingt, seine Zwischenreden aus dem Hintergrunde ins Publikum zu brüllen, der Goetheschen Vorschrift gemäß eine Zweiteilung der Bühne in links und rechts zu bringen, die diesem Aufzuge von selbst einen spielerischen Zwang, eine steife Symmetrie aufgenötigt und bei geschickter Verteilung der Personen im Vordergrund auch einen Ueberblick von allen Plätzen ermöglicht hätte.

‚Der zerbrochene Krug', von keiner großen schauspielerischen Leistung getragen — selbst die Schramm war matt — verpuffte. Er wurde mit falscher Drastik gegeben: mit einer Drastik der Mittel, aber nicht der Naturen.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Annahmen

Maxwell und Caston: Die nackte Wahrheit, Dreiaktiges englisches Lustspiel. Berlin, Neues Theater.

Paul Hyacinthe Loyson: Der Apostel, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Odéon.

Enrico Novelli: Fiorenza mia, Drama. Mailand.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

29. 4. Hans Ludwig Rosegger: Flieder und Chrysantheme, Ein Akt. Graz, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

Gustav Wied und Caren Bramson: Kletten, Komödie. Prag, Neues Deutsches Theater.

3. in fremden Sprachen

Hennequin und Mitchell: Der Frauenliebling, Schwank. Paris, Palais Royal.

Jerome K. Jerome: Herr und Frau Chilvers, Komödie. London, New Royalty Theatre.

Neue Bücher

Richard Wagner: Mein Leben. München, F. Bruckmann. Zwei Bände. 886 S. M. 20,—, in Liebhaberbänden M. 25,—.

Dramen

Ludwig Bauer: Der Königstrust, Eine Operette ohne Musik in drei Akten. Berlin, Egon Fleischel & Co. 147 S. M. 2,—.

Hans Franck: Herzog Heinrichs Heimkehr, Dreiaktiges Drama. Berlin, Oesterheld & Co. 145 S. M. 2,—.

Joachim Friedenthal: Maskerade der Seele, Dreiaktige Tragische

Komödie. Berlin, Oesterheld & Co. 102 S. M. 2,—.

Emil Ludwig: Atalanta, Einaktige Tragische Dichtung. Ariadne auf Naxos, Ballett. Berlin, Oesterheld & Co. 119 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

L. Andro: Elsa Galafrès. Merker II, 14.

Richard Batka: Gregors ‚Kaserne'. Merker II, 14.

H. Berg: Amanda Lindner. Reclams Universum XXVII, 32.

Adolf Goetz: Schlechte Plätze im Theater. Theater II, 17.

Maximilian Harden: Glaube und Heimat. Zukunft XIX, 32.

L. Leonhard: John Galsworthy. Der neue Weg XL, 17.

Ludwig Lewin: Theater. Theater II, 17.

J. Minor: Die dramatische Muse in Berlin. Oesterreichische Rundschau XXVII, 3.

Kotzebue als Lustspieldichter. Bühne und Welt XIII, 15.

Engelbert Pernerstorfer: Theater und Demokratie. Strom I, 1.

Gustav Werner Peters: Hans Sachs, Komödien und wir. Blaubuch VI, 17/18.

Willy Rath: Höfisches Theater. Kunstwart XXIV, 15.

Arthur Rundt: Organisiertes Publikum. Strom I, 1.

Bruno Th. Satori-Neumann: Der standhafte Prinz. Der neue Weg XL, 17.

Walter Steinthal: Kerr und der Pan. Deutsches Reichsblatt XXXIII, 17.

Walter Turszinsky: Lucie Höflich. Bühne und Welt XIII, 15.

Engagements

Berlin (Deutsches Theater): Fanny Wolff.

— (Kleines Theater): Ilse Ghiberti.

— (Schillertheater): Karl Keßler.

Braunschweig (Hoftheater): Erika Hoffmann, Charlotte Linde.

Bremen (Stadttheater): Theo Modes 1911/14.

Bremerhaven (Neues Stadttheater): Clara Rathusius.

Breslau (Stadttheater): Fritz Schmidt 1911/14.

Danzig (Stadttheater): Helene Normann.

Dessau (Hoftheater): Paul Tyndall.

— (Kristallpalasttheater): Nelly Stahl.

Detmold (Sommertheater): Wilhelm Holtz.

Erfurt (Stadttheater): Reinhold Gronert.

Eßlingen (Stadttheater): Margarete Engel 1911/12.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Hedda Forsten, Berta Müller, Sommer 1911.

Görlitz (Stadttheater): Wilhelm Holtz 1911/12, Irene Prandtau.

Karlsruhe (Hoftheater): Friedrich Mechler 1911/14.

Königsberg (Neues Schauspielhaus): Walter Bechmann, Ferdinand Steinhofer, Sommer 1911.

Mainz (Stadttheater): Elisabeth Henning.

Mülhausen (Stadttheater): Ida Frey 1911/13.

Neuenahr (Kurtheater): Bruno Maußner.

Nordhausen (Stadttheater): Friedrich Gerber, Ada Monté, Sommer 1911.

Posen (Neues Stadttheater): Fritz Seybold 1911/13.

Regensburg (Stadttheater): Louis Pötsch 1911/13.

Riga (Stadttheater): Gusti Dezan 1911/13.

Schleswig (Stadttheater): Ernst Weitz-Edwiga.

Wildbad (Kurtheater): Ludwig Barg.

Nachrichten

Die Direktoren Meinhard und Bernauer haben zum Herbst dieses Jahres auf zehn Jahre das Moderne Theater gepachtet und werden es unter dem Namen ‚Theater in der Königgrätzer Straße' zugleich mit dem Berliner Theater leiten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 20
18. Mai 1911

Brunhild / von Georg von Lukács

Zur münchner Aufführung

'Brunhild' ist die erste Erfüllung, die dem Tragiker Paul Ernst vergönnt ward. Der Theoretiker Ernst sah sie schon lange voraus; er fühlte einen tiefen Zwang zu prinzipieller Ablehnung selbst der dichterisch schönsten Dramen, die heute und in naher Vergangenheit geschaffen wurden, und suchte diese seine Ablehnung immer tiefer aus dem Wesen des Dramas zu begründen. Und so hat er sich in ein paar Studien ganz bis zu „dem Wesen" des Dramas emporgearbeitet, bis zum „absoluten Drama", um seine Worte zu gebrauchen. Aber seine Theorien waren für ihn nur Wege: Wege, die erst nachträglich durch die Erreichung des Ziels gerechtfertigt werden sollten; Gedanken, die wahr wurden durch die Taten, die auf sie folgten. 'Brunhild' nun ist die erste wirkliche Tat dieses Dichters, der erste schlackenlose Guß dieses Schöpfers; ein Werk, das wohl Fehler hat, aber keine Gebrechen.

Es ist sein erstes 'griechisches' Drama. Hier zum ersten Mal wird entschieden der Weg verlassen, den das große deutsche Drama seit Schillers und Kleistens Tagen ging: den Leidensweg um die Synthese von Sophokles und Shakespeare. Diese gewaltigen Kämpfe um den Stil eines modern-klassischen Dramas entsprangen dem Unwillen über den unbedingten Verzicht auf vieles, den jede 'griechische' Form mit sich bringt. Sie wollten — auch Paul Ernsts erste Trauerspiele versuchten es — eine, der griechischen gleichartige, einfache Monumentalität erringen, ohne das bunte Vielerlei der Geschehnisse Shakespeares preiszugeben. Diese Versuche mußten aber scheitern, weil sie zwei Arten des Zusammenhang-Gestaltens zu vereinen suchten: die dramatisch-notwendige und die lebendig-wahrscheinliche; zwei Arten, die sich gegenseitig ausschließen, und deren eine immer die Wirkung der andern hemmen, ja zerstören muß. Hier nun hat sich Ernst zu jenem großen Verzicht durchgerungen. Zum Verzicht auf jeden äußern Reichtum des Lebens um seines innern Reichtums willen; auf seine sinnliche

Schönheit um der tiefern, unsinnlichen Schönheit seines letzten Sinnes willen; auf jeden Stoff um des rein Seelischen der reinen Form willen. Es ist dies die neuerstandene tragédie classique, eine Vertiefung, eine Verinnerlichung der höchsten Absichten Corneilles, Racines und Alfieris, ein echteres Zurückgreifen auf das ewig große Vorbild einer die Seele der Form suchenden Dramatik, auf den ‚Oedipus' des Sophokles.

Wie im ‚Oedipus' ist hier alles auf das extensiv Sparsamste und intensiv Stärkste beschränkt. Ein Burghof zwischen Schloß und Dom ist der einzige Schauplatz: nur die beiden Liebespaare und Hagen betreten ihn, und ein kurzer Sonnenumlauf ist die ganze Frist, die der Schicksalsentfaltung gegönnt ist: Sonnenaufgang, der der Brautnacht folgt, ist da, als das Spiel anhebt, und Sonnenuntergang ist noch nicht da, als der tote Siegfried von der Jagd heimgebracht wird, um nach Brunhildens Selbstmord mit ihr auf einem Scheiterhaufen, nur durch sein Schwert von ihr getrennt, verbrannt zu werden. Und diese Zusammendrängung ist nicht blos äußerlich; das Innere, das Sichberühren dieser Menschen, ihr Lieben und Hassen, ihre Aufstiege und Niederfälle und ihre Worte, worin sich all dies spiegelt: nirgends ein Ueberfluß, nirgends ein Reichtum von sich selbst bezweckender Ornamentik — nur Schicksal, nur Notwendigkeit. Und auch die Haltung und die Worte der Menschen sind in ihrem tiefsten Wesen griechisch, ja vielleicht — weil bewußter stilisierend gestaltet — griechischer als die mancher antiken Tragödie. Die Bewußtheit ihrer Schicksalsdialektik ist vielleicht noch klarer und schärfer, als sie in den Tragödien Hebbels war, und ihr Ausgleich, wie bei ihm, wie bei den Griechen eine epigrammatisch scharfe Zusammenfügung des Wesentlichen. Aber so wie dort, wie in jeder echten Tragödie, kann eine solche Rationalisierung — ein mystischer Rationalismus sozusagen — doch nie das Unaussprechliche des Schicksals verflachen. Es ist ja nicht der Wille, geschweige denn der Verstand, der die tragische Zusammengeflochtenheit von Menschen und Taten hervorbrachte. Und daß diese Menschen hohe Menschen sind, von tiefer und durchdringender Geisteskraft, Menschen, die ihr Schicksal erkennen und es ehrfurchtsvoll schweigend begrüßen: dies kann und muß — da es auf den Gang des Schicksals nicht den geringsten Einfluß hat — das Rätselvolle und Unergründliche seines Entstehens und Wirkens nur vertiefen.

Dieses Trauerspiel ist ein Misterium von der hohen und von der niederen Liebe. Die eine Liebe ist das Klare und das Wegeweisende, das Muß und das Emporführende, und die andere ist die Wirrnis, das ewige Dunkle, das Ziellose, Planlose und Wegelose. Es ist ein Misterium von der Liebe der höheren und der niederen Menschen, von der Liebe der Gleichen und der Ungleichen, von der Liebe,

die emporstrebt, und von der Liebe, die herunterzieht. Gunther als Held und König ist für jede Tragödie verdorben, und Ernst versucht bei ihm auch keine Rettung, er opfert sogar noch Kriemhild. Sie sind die Niederen, die Menschen der kleinen Instinkte, die Menschen, die nicht ihr Ebenbild in der Liebe suchen, die fürchten müssen und nicht hoffen dürfen, daß, was ihnen entstamme, ihnen auch gleichen könne; denen das bloße Dasein anderer, die freier schreiten und für sie unsichtbaren Zielen entgegen, ein Vorwurf und eine Furcht ist; Menschen, die das Glück wollen und Rache üben und Rache fürchten. Siegfried aber und Brunhild sind die andern.

Es ist ein Misterium von der Größe, vom Glück und von den Grenzen. Von jener Größe, die sich selbst sucht und das Glück findet, und im warmen Dunkel des Glücks sich wieder nach sich selbst zurücksehnt, um an die Grenzen anzustoßen; um die Tragödie, den Tod zu finden. Vom Glück, das sich zur Größe emporsehnt, sie aber nur zu sich herunterziehen kann; das ihren Weg länger nur, schwerer machen, sie aber doch nicht aufhalten kann und leer und allein im Leben zurückbleiben muß. Die Größe will die Vollendung, muß sie wollen, und die Vollendung ist die Tragödie, das Ende, das letzte Ausklingen aller Töne. Die Tragödie als das Vorrecht der Größe: Brunhild und Siegfried werden auf demselben Scheiterhaufen verbrannt; Krimhild und Gunther bleiben im Leben. Die Tragödie als Weltgesetz, als Endziel, das doch nur ein Anfang ist im ewigen Kreislauf aller Dinge:

> Denn wir sind wie die grünende Erde,
> Die auf den Schnee harrt,
> Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet.

Aber der Mensch weiß um sein Schicksal, und also ist es für ihn mehr denn ein Wellenkamm, der zum Wellental herabsinken wird, um wieder Wellenkamm zu werden und dieses Spiel in alle Ewigkeit zu wiederholen. Der Mensch weiß um sein Schicksal, und dies sein Wissen nennt er: Schuld. Und dadurch: daß er als seine Tat empfindet, was ihm geschehen mußte, umreißt er mit starker Kontur alles in sich, was zufällig in den fließenden Umkreis seines zufälligen Lebens-Komplexes geraten ist. Er macht es notwendig; er schafft Grenzen um sich; er schafft sich. Denn von außen gesehen, gibt es keine Schuld, kann es keine geben; jeder sieht die Schuld des andern als Verstrickung und Zufall an, als etwas, das jedes kleinste Anders-gewesen-sein eines Windhauches anders hätte gestalten können. Durch die Schuld aber sagt der Mensch Ja zu allem, was ihm geschehen ist, und, weil er es als seine Tat und seine Schuld empfindet, erobert er es und formt sein Leben, indem er seine Tragödie, die aus seiner Schuld entsprossen, als Grenze zwischen seinem Leben und dem All setzt. Und die hohen Menschen umgrenzen mehr als die niederen und lassen nichts

los, was einmal ihrem Leben gehört hat: darum haben sie die Tragödie als ihr Vorrecht. Für die niederen gibt es Glück und Unglück und Rache, weil sie die andern immer als schuldig empfinden; weil für sie alles nur von außen kommt und ihr Leben nichts in sich verschmelzen kann; weil um ihr Leben keine Grenzen gezogen sind, und weil sie untragisch sind und ihr Leben ohne Form. Für den einen aber der hohen Menschen ist die Schuld des andern — und vernichte sie ihn selber — immer nur Schicksal. Es ist ein tiefes Misterium von Schuld und Verstrickung und Schicksal.

All dies ist in die steile Architektonik dieser starren, übergangslosen Zweiteilung eingebaut. Tausend Schicksalsfäden des Lebens verstricken die Hohen mit den Niederen. Und doch kann nicht einer von ihnen eine Verbindung schaffen; und so unerbittlich scharf ist diese innere Trennung der Paare, daß das Stück vielleicht auseinanderfallen würde, hätte Ernst nicht einen weiten Bogen über diese Kluft gespannt, der ihre Enden verbindet, wenn er auch ihre Breite und Tiefe noch stärker betont. Dieses Verbindende ist ebenfalls ein Mensch: Hagen. Der hohe Mensch als Knecht; der Mensch, dessen Größe und Grenze sein Knechttum ist; der alles Hohe und schuldvoll Schicksalsbewußte in sich hat, um den aber etwas Aeußeres, etwas weit über sein Ich Gehendes die Grenzen gezogen hat. Der noch nicht tragisch ist — so tief ihn auch das Schicksal schlägt — weil sein Muß trotz aller Innerlichkeit noch von außen kommt, der aber das Geschehnis dennoch als Eigenes, als Schicksal empfinden kann. Seine Grenzen sind nach außen und nach innen gezogen: also ist er über die Niederen erhaben durch sein Festumgrenztes, durch das Geformte seines Lebens, aber unter die ganz Hohen gestellt als ihr höchster Vasall, als der Nächste zu ihrem Thron. Und doch als der Nächste blos, weil seine Grenzen auch ihn umgrenzen, weil die Möglichkeiten seiner Lebenseroberungen für ihn nicht von ihm vorher bestimmt sind.

Und die kristallklare Durchsichtigkeit der Worte läßt alles Rätselvolle und Unergründliche nur noch tiefer empfinden. So wie ihre Klarheit den Schicksalsgang nicht enthüllen kann, so kann auch die helle Bewußtheit, womit sie alles Wesentliche von dem Menschen aussprechen, sie nicht einander näher bringen und verständlicher machen. Jedes Wort hat einen Januskopf; und der Eine, der es ausspricht, sieht immer nur die eine Seite, und der Andre, der es hört, die andre, und es gibt hier keine Möglichkeit eines Näherkommens. Denn jedem Wort, das als Brücke dienen sollte, würde seinerseits wieder eine Brücke not tun. Und auch die Taten sind keine Zeichen: denn der Gute begeht die schlechte Tat und oft der Schlechte die gute, und die Sehnsüchte verhüllen den wirklichen Weg, und die Pflichten zerstören den tiefsten Liebesbund. So steht am Ende jeder allein, und es gibt kein Gemeinsames vor dem Schicksal.

Wenn Brahm geht

Wenn Brahm geht, wird von mir eine Monographie erscheinen: Otto Brahm, Ein Vierteljahrhundert deutscher Theatergeschichte. Die Schätzung, die in diesem Titel liegt, und die aus dem ganzen Buch zu sprechen gedenkt, wird auch Brahms Parteigängern genügen können. Aber nicht um schon heute Reklame zu machen, kündige ich das Opus zwei bis drei Jahre zu früh an; sondern um keinen Zweifel darüber zu lassen, daß es ein Bewunderer, nicht ein Feind Otto Brahms ist, der hiermit gegen eine grundschiefe Darstellung der berliner Theatersituation protestiert. Sie stammt leider von Hermann Bahr. Der hat dieser Tage eine Nänie auf Brahm gesungen, mit Wehmut in der Stimme, aber nach einem auffallend unrichtigen und ungereimten Text. Er scheint nicht zu wissen, daß ein andres die historische Bedeutung, ein andres der Gegenwartswert eines Mannes ist; daß einer für die Nachwelt ein Kerl sein und für die Mitwelt doch eines Tages sein letztes Wort gesprochen haben kann. Brahm hat seine Mission erfüllt. Um zu entdecken, daß er noch immer und heute erst recht eine hat, vor allem aber, um den Glauben zu erwecken, daß er ihr gewachsen wäre — dazu muß man schon, wie Bahr tut, feste Tatbestände durcheinanderwerfen und in recht feuilletonistischer Manier einer Pointe zuliebe Verwirrung stiften. Machen wir wieder Ordnung.

Bahr beruft sich auf eine Programmschrift, die er 1900 verfaßt hat, und deren Prophezeiungen im wesentlichen eingetroffen seien. Zuerst sei der Literat dagewesen, nämlich Brahm. Von der Unterdrückung durch ihn habe — zweite Etappe — Reinhardt das Theater befreit, indem er die Schauspielkunst entfesselt habe. Darauf sei — dritte Etappe — ihr großer technischer Rausch gefolgt; und die vierte, die letzte Etappe, die Aufgabe dieses Augenblicks sei es, die Schauspielkunst wieder einzufangen und ins Ganze aller Künste, als gehorsames Instrument, einzufügen. Dazu aber müßte Brahm neben Reinhardt stehen! Früher, noch vor zehn Jahren, war Bahr der zuverlässigste Vorschnupperer künstlerischer Bewegungen. Seitdem hat sich die Witterung abgestumpft. Daß Reinhardt jene letzte Aufgabe längst für sich allein gelöst hat: eine so sinnfällige Tatsache ist Bahr verborgen geblieben. In welchem zweiten Theater von Rang wird denn der Schauspieler so rücksichtslos einem einzigen unerbittlichen Willen unterworfen — einem Willen, der nicht ruht, als bis er die Totalität eines dramatischen Kunstwerks, Seele und Körper, Kleid und Zier, durch das Ganze aller Künste auf der Bühne ausgedrückt hat! Reinhardt

ist in der Eindämmung dieser schauspielerischen Wirkungen eher schon zu weit als nicht weit genug gegangen. Seine Mitglieder fühlen sich keineswegs entfesselt, sondern bis zur Gefangenschaft gefesselt. Sie löcken wider den Stachel, schlagen um sich und brechen aus. Man würde Reinhardt zureden, sie doch lieber ein bischen lockerer zu lassen als zu vertreiben, wenn man sich anmaßen dürfte, einen Visionär von den Forderungen, die er an sich selber und an das Material seiner Arbeit stellen muß, abbringen zu wollen. Bahr freilich sieht es anders. Er ist der Meinung, daß diese Visionen sich ab und zu nach Brahm orientieren. Gehen wir auf den Spaß ein. Setzen wir einmal den Fall, daß jene längst gelöste Aufgabe wirklich erst zu lösen wäre, und daß Brahms Hilfe dafür überhaupt in Betracht käme; und fragen wir uns ruhig, was dabei herauskommen könnte. Oder richtiger: fragen wir nicht uns, fragen wir Bahr.

Seine Programmschrift von 1900 ist, am achtundzwanzigsten September 1905, in der ‚Schaubühne' erschienen. Da heißt es über „den sogenannten neuen Stil des berliner Deutschen Theaters":

> „Es soll nicht geleugnet werden, daß dieses Theater in der Tat ein Ensemble hat, welches zur Darstellung kleiner bürgerlicher norddeutscher Zustände mit ihren bedrückten Menschen im Heitern und im Ernsten ausreicht, wenn auch leicht nachzuweisen wäre, daß diese Form keineswegs neu, sondern nur eine Anpassung der alten Ifflandischen Weise ist. Und jedenfalls hat die Erfahrung bewiesen, daß dieser Stil versagt, sobald er den engen Kreis der naturalistischen Schilderung einmal verläßt. Er hat schon bei der ‚Versunkenen Glocke' versagt, er versagt bei den Werken aus Ibsens letzter Periode, er versagt vollends bei Maeterlinck und Hofmannsthal ganz, und gar seine Versuche mit Schiller sind ausgelacht worden. Ein Stil aber, mit dem sich höchstens eine kleine, nur auf den Ausdruck des Alltäglichen gerichtete Schule behelfen kann, wird uns nicht genügen. Soll das Wort vom ‚neuen Stil' überhaupt irgendeinen Sinn haben, so kann darunter doch nur eine Form der Inszenierung und der Darstellung verstanden werden, die fähig ist, alles, was in den alten Dichtungen, von der griechischen Tragödie bis auf Hebbel, für unsere Empfindung noch lebt, und alles, was heute träumende Dichter sich an Gestalten abgerungen haben, zu unsrer Erschütterung oder Erheiterung und dadurch zur Befreiung auferstehen zu lassen."

Was Bahr hier verlangt, hat Reinhardt in den zehn Jahren getan. Er hat nicht nur sämtliche Dramen gespielt, die Bahr auf der Bühne sehen wollte: er hat auch jedes in seinem besondern Stil, nach seinem eigenen Gesetz, in seiner unverwechselbaren Melodie gespielt. Brahm dagegen? Es gibt nicht viele Beispiele einer so spröden, störrischen, unzugänglichen Beharrlichkeit. Er hat immer wieder dieselben paar Dichter und dieselben paar Fabrikanten über einen

Leisten geschlagen. Er hat Hirschfeld wie Eulenberg, Sudermann wie Hofmannsthal, Grillparzer wie Heijermans, Björnson wie Schnitzler und alle miteinander genau so gespielt wie Hauptmann. Aber Bahr treibt es zu klangvollen Worten. „Brahm, das ist, wer sich nicht verlocken läßt" — es sei denn ins ‚Blumenboot'; „wer die Treue hält" — dem Fulda so fest wie dem Ibsen; „wer auf seinem Wege bleibt" — und nur manchmal zur ‚Bretzenburg' abbiegt; „wer den Mut und die Kraft hat, auch einmal dem Publikum etwas zu versagen" — wenn es von Wedekind, nicht aber, wenn es von Dreyer ist. Bahr nennt das einen „unbeugsamen literarischen Sinn", und man fragt sich vergebens, was sein Urteil so völlig verändert haben mag, da Brahms Leistungen sich in der Art überhaupt nicht, in der Qualität aber immer mehr zu ihrem Nachteil verändert haben. Man vergleiche das Ensemble von 1900 mit dem Ensemble von 1911. Man vergleiche nicht einmal. Man erinnere sich an gar nichts. Bahr glaubt ja den Brahm gerade für die Zukunft des berliner Theaters nicht entbehren zu können. Also gehe man einfach zu ‚Glaube und Heimat', sehe die Geburt der Tragödie aus dem Geist Emil Lessings und verrate mir, welche Befruchtungen von dieser Regie zu erwarten sind, die nicht ahnt, wie Schönherr gespielt werden muß, wenn er schon gespielt werden muß; von dieser Schauspielkunst, die seinen Stil auch dann nicht träfe, wenn die Regie ihn begriffe, und die hier sogar den Hauptmann-Stil zu einem Defregger-Stil verfälscht; schließlich von dem Herrn dieses Hauses, der sein letztes Wort gesprochen hat, und selbst am besten wissen wird, daß es für ihn Zeit ist, abzutreten.

Wenn er geht, wird das berliner Theater wirklich nicht leer werden. Bahr darf sich schon jetzt beruhigen. Die so, gerade so beschaffene Persönlichkeit kommt selbstverständlich nicht wieder. Darum will ich sie eben für die Theatergeschichte festhalten. Was aber kann das lebendige Theater an dem Brahm der letzten Jahre verlieren? Die Autoren, die er nur noch aus Gewohnheit gegeben hat, werden zur Freude des Publikums, der Kritik und des Nachwuchses verschwinden; die er nach Verdienst gegeben hat, werden bei Reinhardt besser gegeben werden. Sein Regisseur wird das Stadttheater von Magdeburg übernehmen. Die Schauspieler werden teils dorthin, teils an andre Provinztheater von Deutschland und von Berlin, teils in die Schumannstraße übergehen. Zwei Jahre später aber wird unversehens der Mann da sein, den eine weise Vorsehung bestimmt hat, für Reinhardt zu werden, was Brahm für L'Arronge und Reinhardt für Brahm geworden und gewesen ist.

Eugène Brieux / von Bernard Shaw

Von Molière zu Brieux

Seit dem Tode Ibsens steht Brieux Europa als der bedeutendste Dramatiker westlich von Rußland gegenüber. In derjenigen Art Komödie, die so lebenswahr ist, daß wir sie Tragikomödie nennen müssen, und die nicht nur eine Unterhaltung, sondern auch die Geschichte und die Kritik der zeitgenössischen Moral ist, ist er ohne Vergleich der größte Schriftsteller, den Frankreich seit Molière hervorgebracht hat. Die französischen Kritiker, die davon überzeugt sind, daß unmöglich einer ihrer Zeitgenossen größer sein könnte als Beaumarchais, sind wirklich zu bescheiden. Sie haben Beaumarchais niemals gelesen und wissen daher nicht, wie wenig von ihm lesbar ist, und daß von den zwei Variationen, die er über sein einst berühmtes Thema schrieb, die zweite nur die Beantragung einer künstlerischen und intellektuellen Bankerott-Erklärung darstellt. Wenn das französische Theater imstande gewesen wäre, Balzac einen Wirkungskreis zu bieten, würde meine Behauptung eingeschränkt werden müssen. Da es jedoch dazu ebenso wenig imstande war wie das englische Theater, das Genie Dickens zu erwerben, darf ich getrost behaupten, daß es, seit jener großen Komödie, die Balzac ‚Komödie der Menschheit' nannte, und deren Aufführung eher zur Belustigung der Götter als zur Belustigung des französischen Publikums da ist, in der kahlen Ebene, die sich vom Berge Molière zu uns herunter erstreckt, keinen Gipfel gibt, bis wir zu Brieux gelangen.

Wie das neunzehnte Jahrhundert sich selbst entdeckte

Es bleibt einem großen Kritiker vorbehalten, uns ein Bild der Psychologie des neunzehnten Jahrhunderts zu geben. Diejenigen unter uns, die es als reife Männer von Angesicht zu Angesicht gesehen haben in jener letzten Hälfte seiner Tage, als eine stolze Hand nach der andern (Marxens, Zolas, Ibsens, Strindbergs, Turgenjews, Tolstois) ihm die Masken vom Antlitz riß und es als das im ganzen vielleicht schmachvollste der Menschheitsgeschichte, soweit sie bekannt, entlarvte — die also werden sich auch an das merkwürdige Selbstvertrauen erinnern, mit welchem es sich als den höchsten Gipfel der Zivilisation betrachtete und von der Vergangenheit als von einem grausamen Dunkel sprach, das für immer durch die Eisenbahn und den elektrischen Telegraphen zerstreut worden sei. Aber die Jahrhunderte fangen, wie die Menschen, in der Lebensmitte damit an, sich selbst zu erkennen. Der jugendliche Eigendünkel des neunzehnten hatte einen glänzenden Vertreter in Macaulay und für kurze Zeit während der Minderjährigkeit des Dickens einen wunderbar heitern. Damals lag sicherlich nichts Morbides in der Luft. Dickens und Macaulay sind so frei von Morbidezza wie Dumas père und Guizot. Selbst Stendhal und Prosper

Mérimée, obgleich durchaus keine bürgerlichen Optimisten, sind vollkommen gesund. Wenn man zu Zola und Maupassant, Flaubert und den Goncourts, zu Ibsen und Strindberg, zu Aubrey Beardsley und George Moore, zu d'Annunzio und Echegaray vorschreitet, befindet man sich in einer neuen und morbiden Atmosphäre. Die französische Literatur bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war noch ganz aus einem Stück mit Rabelais, Montaigne und Molière. Zola bricht mit dieser Tradition vollkommen. Er ist so verschieden von ihr wie Karl Marx von Turgot oder Darwin von Cuvier.

In dieser neuen Phase sehen wir die Bourgeoisie nach anderthalb Jahrhunderten behaglicher Prahlerei über die eigene Ehrbarkeit und bescheidene Glückseligkeit (die mit Daniel Defoe in Robinson Crusoes Lobeserhebungen der ‚mittleren Lebenslage' begann), wie sie sich plötzlich bitter gegen sich selbst wendet mit Anklagen widerwärtiger geschlechtlicher und geschäftlicher Korruption. Des Thackeray Kampf gegen Aufgeblasenheit und des Dickens Kampf gegen Heuchelei waren gegen die Laster respektabler Menschen gerichtet, aber jetzt wurde sogar die Respektabilität leidenschaftlich geleugnet: der Bourgeois wurde als Dieb, als Tyrann, als Leuteschinder, als selbstsüchtiger Lüstling geschildert, dessen Ehen nichts als Legalisierungen ungezügelter Ausschweifung wären. Man begann die geschlechtlichen Verirrungen sympathischer Charaktere nicht als die schwärzesten Flecke in ihrem Bilde, sondern geradezu als versöhnende Menschlichkeiten zu schildern.

Das Verschwinden der tragischen Katastrophe und des glücklichen Endes

Nicht nur die Tradition der Katastrophe steht im Widerspruch mit einem Bilde des modernen Lebens: die Tradition eines Endes überhaupt, eines glücklichen oder unglücklichen, ist undurchführbar. In dem Augenblick, wo der Dramatiker die Unglücksfälle und Katastrophen aufgibt und ‚Lebensausschnitte' zu seinem Thema erwählt, sieht er sich gezwungen, Stücke zu schreiben, die kein Ende haben. Der Vorhang fällt nicht mehr über einem erschlagenen oder verheirateten Helden, er fällt, wenn die Zuschauer genug von dem Leben gesehen haben, das ihnen vorgeführt wurde, um sich die Moral davon zu bilden, und entweder das Theater verlassen oder ihren letzten Zug verpassen müssen.

Der Mann, der Frankreich mit einem Drama gegenübertrat, das alle diese Bedingungen erfüllte, war Brieux. Er war ebenso wissenschaftlich, ebenso gewissenhaft, ebenso unentwegt wie Zola, ohne im geringsten morbid zu sein. Er war nicht abhängiger von Greueltaten als Molière und von ebenso gesundem Temperament. Er warf die traditionelle erzwungene Katastrophe ohne Kompromiß über Bord. Aus einem Drama des Brieux geht man nicht mit dem Gefühl hinaus,

daß die Angelegenheit erledigt, oder daß der Dramatiker für einen das Problem gelöst hat. Noch weniger verläßt man es in „jener glücklichen gemächlichen, ironisch nachsichtigen Geistesverfassung, die der wahre Prüfstein der Komödie ist", wie die ‚Times' es einmal ausgedrückt hat. Man verläßt es mit dem sehr beunruhigenden Gefühl, daß man mit in die Angelegenheit verwickelt ist und selbst den Ausweg für sich und jeden andern finden muß, wenn dem eigenen Ehrbegriff die Zivilisation überhaupt noch erträglich sein soll.

Brieux und der Boulevard

Die Folge davon ist, daß Brieux sich in einem wütenden Konflikt mit dem Boulevard befindet. Bis vor ganz kurzer Zeit konnte ein Engländer einem Pariser gegenüber Brieux unmöglich als den einzigen französischen Dramatiker, der in Europa wirklich zählte, nennen, ohne erstaunten Versicherungen zu begegnen, daß Brieux überhaupt kein Dramatiker sei, daß seine Dramen keine Dramen seien, daß er nicht (im Sinne Sarceys) ‚du théâtre', sondern nur ein Pamphletist sei, noch dazu einer ohne literarischen Stil. Wenn man hierauf seine begreifliche Befriedigung ausdrückte über den Bescheid, daß das bekannte Corps der pariser Dramatiker hoch genug begabt sei, um einen Brieux nicht mitzählen zu brauchen, und wenn man dann respektvoll um die Namen einiger der hervorragendsten jener Genies bat, die ihn verdunkelten: dann wurden einem drei oder vier Namen genannt, die man nie gehört hatte, und daneben ein oder zwei, die einem wohl bekannt sind als jene zynisch geschäftstüchtigen Manipulanten des ménage à trois, der unschuldigen Frau, die um Mitternacht im Hause des Schurken entdeckt wird (um ihn zu bitten, er möge die Tugend einer Schwester, den Charakter eines Sohnes oder das Leben eines Vaters verschonen), des kompromittierenden Briefes, des Duelles und aller übrigen Kniffe, aus denen dramatische Spielereien zur Unterhaltung erwachsener Kinder fabriziert werden können. Nicht eher, als bis die Académie Française Brieux zum Mitglied gewählt hatte, ist es den Boulevardiers aufgefallen, daß der ungeheure Unterschied, den sie zwischen ihm und ihren Lieblingsautoren gefunden hatten, daher stammt, daß er diesen Lieblingsautoren unendlich überlegen ist.

Die Eroberung Londons durch Brieux

Brieux weiß das so genau, daß er ein Stück ‚La Foi' geschrieben hat, in welchem er zeigt, wie entsetzlich die Wahrheit den Menschen ist, und wie falsche Religionen (theatralische Romantik ist, nebenbei gesagt, die falscheste und phantastischste Stütze aller falschen Religionen) ihnen eine Notwendigkeit sind. Mit diesem Stück hat er, soweit bekannt, zum ersten Mal das Kunststück fertig gekriegt, in einem modernen londoner Theater mit einem kaltblütigen Thesenstück einen Erfolg

davonzutragen. Diejenigen, die im Jahre 1909 Zeugen der Aufführung der ‚Falschen Götter' am ‚His Majestys Theatre' waren, wunderten sich, das ungewöhnlich große Theater mit merkwürdig aufmerksamen gewöhnlichen Theaterbesuchern angefüllt zu sehen, deren gewohnten Bedürfnissen und Schwächen vom Dramatiker keinen Augenblick lang irgend eine Konzession gemacht wurde. Sie erhielten eine Lektion erteilt und weiter nichts. Dieselbe vortreffliche Darstellung, dieselbe kostspielige Inszenierung hat andre Stücke nicht immer vor dem Durchfall bewahrt. Es gab keinen Enthusiasmus, man könnte beinahe sagen: kein Vergnügen, keine Freude. Die Zuhörer hatten endlich einmal Besseres zu tun, als sich zu unterhalten. Die alten Theaterbesucher und Kritiker, die bei der Premiere einen unausweichlichen Durchfall höflich bedauert hatten — nachdem sie, wie die reifern Damen bei der Verabschiedung Ismaels in Byrons Gedicht, auf den Beginn des Ehebruchs gewartet hatten — fragten einander ungläubig, ob in einer solchen Sache wirklich Geld stecken könnte. Solche Kunststücke hatte man wohl früher in Coterietheatern fertig gekriegt, wo die Ausgaben niedrig und die Stücke mit einer tüchtigen Portion gewöhnlicher Unterhaltungskomödie gewürzt waren: aber in diesem Stück gab es keinen Witz vom Anfang bis zum Ende, und die Größe des Theaters und die Aufführungskosten waren von fürstlichem Maßstab. Trotzdem hat ‚La Foi' seinen Mann gestellt. Dieses Kunststück war ohne Präzedenzfall; und daß es zum ersten Mal von einem Franzosen vollbracht werden sollte, ist ungefähr millionenmal merkwürdiger, als daß der erste Mann, der den Kanal überflogen hat (die beiden Ereignisse fanden beinahe gleichzeitig statt) auch ein Franzose gewesen ist.

Pariser Dummheit

Hier muß ich für einen Augenblick abschweifen, um zu bemerken, daß Paris, obgleich es vielleicht die vorurteilsvollste, unmodernste, rückständigste Stadt im Westen von Europa ist, gleichwohl, wenn sie einmal bedeutende Männer hervorbringt, das nicht halb tut. Unglücklicherweise gibt es nichts, was Paris mehr verabscheut als einen genialen Franzosen. Wenn ein Engländer sagt, daß man bis auf Michelangelo zurückgehen müsse, um einen Bildhauer zu finden, der in einem Atem mit Rodin genannt werden dürfe, ohne daß man sich einer Ungeheuerlichkeit schuldig mache, rufen die Pariser entrüstet aus: Nur ein unwissender Fremder werde sich einbilden, daß ein Mann, ohne ein Schüler der Beaux Arts zu sein, überhaupt Bildhauer sein könne. Und ich habe schon geschildert, wie sie über Brieux sprechen, den einzigen französischen Dramatiker, dessen Ruhm Grenzen und Kanäle überschreitet und den Kontinent erfüllt. Aufrichtig gestanden, kann ich bis auf den heutigen Tag nicht verstehen, warum sie ihn zum Akademiker gemacht haben, statt ihn verhungern zu lassen und ihm dann

ein Monument zu errichten. Sollte es möglich sein, daß er in seiner frühen Jugend, bevor er seinen Lebensunterhalt durch das Theater verdienen konnte, ein Buchstabierbuch verfaßt oder einen Kursus von Vorlesungen über den Gebrauch der reinen Linie in der griechischen Zeichnung gehalten hat? Die Annahme, daß die Pariser das getan haben, weil er ein großer Mann ist, hieße zugeben, daß sie einen großen Franzosen erkennen, wenn sie ihn sehen, was aller Erfahrung widerspricht. Sie erkennen ihn nie, bevor die Engländer es ihnen sagen.

Brieux und das englische Theater

In England ist die Bekanntschaft mit Brieux durch die Kindlichkeit unsres Theaters verzögert worden. Diese Kindlichkeit ist durchaus nicht zu beklagen. Sie bedeutet, daß das Theater mit der Elementarerziehung der Massen beschäftigt ist, statt mit der höhern Erziehung der Klassen. Diejenigen, welche dramatische Aufführungen höherer Art wünschen, haben dafür auf eigene Faust zu sorgen durch die Bildung von Klubs, das Mieten von Theatern, das Engagement von Schauspielern und die Wahl von Stücken. Seit 1889, als Ibsen zuerst durch ‚Ein Puppenheim' bekannt wurde, hielt eine Reihe jener Klubs das, was man das ernste Drama für Erwachsene nennen könnte, stoßweise am Leben; so lange, bis im Jahre 1904 die Herren Vedrenne und Barker das Heft mit einem regulären Theaterunternehmen an sich rissen, das dieser Art Drama gewidmet war, und es aufrecht erhielten, bis das Nationaltheater-Projekt auf die Beine gestellt und vorläufig Repertoirepläne von festbegründeten geschäftlichen Veranstaltungen angekündigt wurden. Vermittelst eines dieser Klubs, der Stage Society, hat Brieux die englische Bühne mit seinen ‚Bienfaiteurs' zuerst betreten. Nach zwei andern Stücken folgten ‚Les Hannetons'. Die erste dieser Aufführungen erledigte für uns die Frage nach dem Range dieses Dramatikers unter den modernen Dramatikern. Danach machte seine ‚Robe rouge' die gewöhnlichen Theaterbesucher mit ihm bekannt. Und jetzt ist er nicht länger mehr eine Merkwürdigkeit des Coterietheaters, wie es sogar Ibsen noch immer bis zu einem gewissen Grade ist, sondern einer von den Eroberern des britischen großen Publikums.

Brieux und die englische Zensur

Trotzdem hat Brieux sogar die englische Zensur nicht unbeeinflußt gelassen. Im Jahre 1909 war das Verbot seiner Stücke einer der stärksten Punkte in der langen Liste der Beschwerden, auf Grund deren die englischen Dramatiker die Regierung zwangen, ein erlesenes Komitee von beiden Häusern des Parlaments einzusetzen, das die Arbeit der Zensur zu beaufsichtigen habe. Der Bericht dieses Komitees gibt die gegen den Zensor erhobene Anklage zu, daß er systematisch Stücke unterdrücke, die sich ernstlich mit sozialen Problemen beschäftigen, wäh-

rend er frivole und sogar pornographische Stücke unbeanstandet durchgehen lasse. Er schlägt vor, daß die Einreichung von Stücken an den Zensor künftig freigestellt sein solle, obgleich er es nicht wagt, die übliche liebedienerische Empfehlung wegzulassen, daß der Großkämmerer sein Privilegium, Stücke zu ‚erlauben‘, behalten solle. Und er schlägt vor, daß die Autoren von Stücken, die so erlaubt, wenn auch nicht von Verfolgung ausgeschlossen worden sind, sich doch gewisser Immunitäten erfreuen sollen, die im Fall unerlaubter Stücke nicht zuerkannt werden. Es gibt eine Menge andrer Bedingungen, auf die nicht weiter eingegangen zu werden braucht; aber für einen Franzosen bleibt die Hauptsache bestehen, daß der unglückliche Zufall, der einen Beamten aus dem Hofstaat des Königs zum Zensor gemacht hat, ein parlamentarisches Komitee verhindert hat, die Abschaffung seiner Kontrolle des Theaters in einem Bericht zu empfehlen, der nicht nur kein Wort zu seiner Verteidigung zu sagen weiß, sondern ausdrücklich erklärt: seine Lizenzerteilung biete dem Publikum keine Garantie, daß die Stücke, die er billigt, anständig seien, und daß Autoren ernster Stücke den Schutz gegen seinen nicht erleuchteten Despotismus nötig haben. (Schluß folgt)

Brief an ein junges Mädchen / von Peter Altenberg

Erster Mai, sieben Uhr morgens. Kühl und Sonne, Sonne —. Dein Fenster, weit von mir, rechts in der Ecke des großen Gartenhofes, ist bereits geöffnet, und Dein weißes Bettzeug schimmert im Mai-Sonnenlichte. Wahrscheinlich machst Du heute einen Frühlingsausflug —.

Ich liege da, seit Mitte Dezember, und betrachte die graublau getünchten Wände meines Zimmers und den weißen Plafond mit der Messinglampe —.

Zuerst hörte ich die ewige Stimme des verschneiten großen Gartenhofes, später hörte ich das Heer der frech-lärmenden Spatzen und eine finger-zahme Amsel sang und sang —. Ich hörte von der Küche aus die scharfen Messer auf Holzplatten klappern, ich hörte den Tischler sägen und das Knarren des Wasserwagens. Ich hörte Namen, Rufe, undeutlich, verworrenes Zeug —.

Nur einmal hörte ich Deine tönende Stimme: „Auf, auf, Herr Peter, in die Sonne! Das wird Ihnen gut tun!“

Aber ich stand nicht auf und betrachtete wie eh und je die graublau getünchten Wände meines Zimmers und den weißen Plafond mit der Messing-Lampe.

Ich schickte Dir als Gruß zwei Blumentöpfe, Goldlack und Cineraria.

Ich werde nie aufstehen — nie mehr die Sonne sehen, nie mehr Dich und Deine lieben, unbeschreiblich schönen gelb-braunen Hände —.

Möge Gott Dein teures Leben beschützen — — —.

Der Abbé Galiani schreibt / von Margarete Beutler

Marquise, Ihr habt recht: Ich bin nicht schön,
So Ihr die warmbelebte Bronzeschönheit
Der feinen Knaben Donatellos meint;
Nach diesem häßlichen, verkrümmten Rücken
Wölbt sich in Sehnsucht keine schmale weiße
Verheißende und kundige Frauenhand —
Und darum — sagt Ihr — kann kein Band sich schlingen
Von Euch zu mir. Denn jene einzige Brücke
Von Mensch zu Mensch, auf der Ihr wandeln lerntet
Wie auf dem grünen Sammet Eures Parks,
Auf der Ihr kühl und sicher wandeln lerntet,
Besteht aus Fleisch, aus jungem straffem Fleisch!
Sie baut sich auf in reifen Mondesnächten,
Wenn Licht und Fülle sich den Lüsten paart,
Und baut sich auf in schwülen Mittagsstunden,
Wenn Eure Taxusbüsche Duft und Würze
Durch alle Adern Eures Parkes hauchen . . .
— Marquise, Ihr spracht wahr: ich bin nicht schön
Und habe drum das holde Recht verwirkt,
Mit Euch auf Eurem Brückenpfad zu wandeln.
Allein, es dünkt mich, meine schöne Dame,
Es sei nicht allzuschwer, ihn zu beschreiten!
Denn sehet nur, auf eben jener Brücke
Tanzt Eure Zofe auch — und selbst das kleine
Verträumte Mädchen, das Ihr nie beachtet,
Wenn es am Flusse Euer Linnen schweift,
An dem Ihr hoch und stolz vorüberrauscht,
Vermag mit seinen groben braunen Händen
Sie aufzubau'n und wieder einzustürzen. —
— Ich aber, den Ihr krumm und häßlich schaltet,
Kann eine andre Brücke für Euch schlagen,
Für Euch allein, die weder Eure Zofe
Noch auch das braune Mädchen je betritt . . .
Marquise, kommt! Mein Lehnstuhl steht bereit,
Gastliche Flammen lodern im Kamin!
Kommt zu mir! Schmiegt Euch fest in meinen Arm,
So seht Ihr meinen armen Rücken nicht,
So seht Ihr nicht die etwas schiefe Nase,
So seht Ihr nicht die eingekniffnen Lippen,

Die ewig lügen, daß sie nicht verstehen,
Wie Frauenlippen zu behandeln sind;
Schmiegt Euch recht fest und tief in meinen Arm
Und schließt die Augen: Und das Fleisch wird Wort!
Das straffe Fleisch, das zu Euch Brücken schlug,
Wird strahlendes und warmes Menschenwort
Und hüllt Euch ein in tausend Zärtlichkeiten,
Von denen Ihr in Euren Seidenbetten
Nur wenige erkannt und durchgekostet.
Ein unerschöpflich Füllhorn tut sich auf
Und Perlenketten, die die Inbrunst schlang,
Und die der Schmerz mit feuchtem Schmelz belehnte,
Umschmeicheln Euren jungen, stolzen Leib . . .
Dann reckt sich an den Ufern jenes dunkeln
Grundlosen Stroms, der die Geschlechter trennt,
Ein goldner Pfeiler nach dem andern auf,
Und edle Steine fügen sich zusammen
Zu prunkenden, erles'nen Mosaïken,
Die schmal und bunt in hochgeschweiften Bogen
In Stromes Mitte ineinander wachsen. —
Auf dieser meiner Brücke sollt Ihr schreiten!
Das Fleisch wird Wort, wird starkes Menschenwort
Und trägt empor! Mein strenger Mund kann machen,
Daß Ihr, die Ihr an Glanz und Pracht gewöhnt,
Vor lauter Herrlichkeit geblendet seid
Und zitternd meine Führerhand ergreift,
Weil das Bewußtsein Eurer Höhe Euch
Mit fremden Schauer schwindelnd überkommt.
— Dann setzet Eure adlig weißen Füße,
Erschaut tief unten Eure kleine Welt
Mit ihren Brücken, die aus Fleisch gebaut,
Mit ihren plumpen, roten Liebestürmen,
Mit ihren Schwüren, die gebrochen werden, —
Und geht, in meinen Freundesarm gelehnt,
Juwelenüberströmt und lichtumrieselt,
In meine Welt, die sich Euch beugen will!
Marquise, kommt! Es dürstet eine Kraft,
Für Euch allein sich selig zu verschwenden!
Mein Lehnstuhl steht bereit! Marquise, kommt! —

Aus einem Gedichtbuch, das unter dem Titel ‚Leb wohl, Bohème!‘ bei Georg Müller in München erscheint.

Guras Maifestspiele / von Fritz Jacobsohn

Selbst wenn man sich mit dem hochtrabenden Titel, den Hermann Gura für Opernspiele im Wonnemonat Mai aussuchte, versöhnt und ihn diesem Direktor auf das Konto seines regen Geschäftssinns geschrieben hat: selbst dann bleibt nach Ablauf der ersten Hälfte dieser ‚Maifestspiele‘ ein schaler Rest. So ganz unfestlich habe ich noch in keinem Monat des Jahres in Berlin Opern spielen sehen — es sei denn unter dem selben Direktor Gura draußen im Tiergarten bei Kroll. Es ist aber zwischen Guras ehemaligen sommerlichen Kampagnen und seinem jetzigen Direktorat in der alten Komischen Oper ein großer Unterschied. Jetzt, wo Gura auf die Eroberung des ganzjährigen Berlins ausgeht, wo die Möglichkeit, daß er die ‚Komische Oper‘ auf zehn Jahre pachtet, vorhanden ist — jetzt gilt es, seine Taten näher zu betrachten und ins Gedächtnis zurückzurufen.

Gura konnte als Sommerdirektor in Berlin freundlich begrüßt werden, selbst wenn seine Vorstellungen oft viele Wünsche unbefriedigt ließen, weil das Ganze mehr den Charakter der Improvisation als der planmäßigen Arbeit trug; er konnte sich im Sommer 1909 für die Aufführung des ‚Othello‘ und der ‚Norma‘ Dank sagen lassen, ebenso wie man ihm für die Lehmann, Ackté, Bellincioni, Artôt de Padilla, für d'Andrade, Feinhals, van Rooy, Geis und Pennarini verpflichtet war. Was für Gura dabei blieb, war wahrlich nicht viel mehr als die Ehre, diese Spiele mit seinem Namen gezeichnet zu haben. Schon im Sommer 1910 war seine Unternehmungslust stark eingedämmt, und abgesehen von einigen Pseudonovitäten (der Zöllner, Wormser, Siegfried Wagner) blieb eigentlich nur die beschämende Tatsache, daß Gura Wagners Werke, viel und oft sehr schlecht, einfach nur deshalb spielen durfte, weil ihm bei der Pachtung des Neuen Königlichen Operntheaters auch das Wagner-Privileg der Königlichen Bühnen überwiesen worden war.

Die bisherige Tätigkeit Guras in der Komischen Oper gibt von seinem Wesen eigentlich noch keinen rechten Begriff. Seine Physiognomie ist sehr schwankend. Die Frage, was bei guten Aufführungen sein Verdienst, was bei schlechten seine Schuld ist, wäre schwer zu beantworten; denn bis jetzt ist er ja auch nur Gast in diesem Hause, ist er Interimsdirektor eines Instituts, das seine ganz besondere Art des Opernspielens hatte. Soviel aber steht fest, daß Gura für differenziertere Ensemble- und Inszenierungskunst kein eigentliches Gefühl hat. Seine Sache ist es, beherzt zuzugreifen. Als Musiker ist er für szenische Wirkungen so ganz kurzsichtig, daß er auf der Bühne alles stehen und gehen läßt, wie es gerade kommt. Und wie entschädigt sein Musikantentum für diesen Mangel an Bühnensinn? Gura hat seiner Mozartschwärmerei durch Aufführungen des ‚Figaro‘ und des ‚Don

Juan‘ in einer Weise Ausdruck gegeben, die ein allgemeines Schütteln des Kopfes erzeugte. Er hat damit eine Unfähigkeit zur Selbstkritik bewiesen, die fast beispiellos ist. Daß der Fall bei ihm aber doch nicht hoffnungslos liegt, zeigt die Tatsache, daß solche mißglückten Aufführungen bei ihm durch Wiederholungen nicht noch schlechter, sondern merklich besser werden. So ging es mit ‚Figaros Hochzeit‘. War bei der Premiere kein Wort der Abwehr scharf genug, so zeigte die Aufführung innerhalb der Maifestspiele mit Feinhals als Almaviva ein viel günstigeres Bild. Abgesehen von einigen Schwankungen und Tempiverhetzungen war der Konnex zwischen Bühne und Orchester hergestellt, die Unruhe und Unsicherheit gewichen. Auch konnte man, außer dem Gast, dem alten Ensemble Gregors Anerkennung zollen. Zador hat sich zwar das Grimassenschneiden noch immer nicht abgewöhnt, war aber sonst stimmlich und schauspielerisch ein guter Figaro. Ganz überraschend verändert war die Susanne der Bachrich. Sie atmete in jeder Faser Geist von Mozarts Geist und war gar lieblich anzuschauen mit ihrer graziösen Figur und dem schelmischen Gesichterl. (So denke ich mir Mozarts Nanerl.) Bei größerer Stimme wäre in ihr eine Mozartsängerin von hohem Rang zu begrüßen. Das Intrigantentrio Seebold, Mantler und Kreuder gab ein famoses Ensemble. Neu war der Cherubin der Adelheid Pickert, ein vornehmer Bursch von charmanten Allüren, und die Gräfin der Frau Gura-Hummel, eine vornehme Leistung, die in den Rezitativen noch etwas unsicher blieb und in den Arien stimmlich nicht das Letzte hergeben konnte.

Die erste Aufführung des ‚Don Juan‘ erwies sich als ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Die Beherztheit des Musikers Gura brachte ihm und seinen Sängern eine arge Niederlage. Für diese Aufführung gibt es keine Entschuldigung und auch wohl bei späteren Wiederholungen keine Rettung. Die Herrlichkeiten des ‚Don Juan‘ darzustellen, erfordert doch andre Qualitäten, als Gura sie einsetzen kann. Es ist ganz unmöglich, so wie Gura zugleich den Kapellmeister und den Regisseur zu machen; ist auch nicht mehr als eine eigensinnige Spielerei, die er sich endlich zu Nutz und Frommen der Zusammenarbeit abgewöhnen sollte. Gura gefährdet durch solche Experimente seinen Ruf; ebenso wie er blutjungen begabten Sängerinnen durch verfrühte Beschäftigung in großen Rollen für Jahre den Weg nach oben versperrt.

Schließlich gab es im Rahmen der ‚Maifestspiele‘ eine Uraufführung. Das Musikdrama ‚Der Teufelsweg‘ des Kapellmeisters Ignatz Waghalter zog über die Bretter, von dem Komponisten selbst geleitet. Schon allein die Tatsache, daß Waghalter gegen seinen Textdichter erfolgreich aufzukommen vermag, spricht für ihn und seine musikdramatischen Qualitäten. Denn nicht leicht ist es, die krassen Effekte dieses Buches zu veredeln und den innerlich verlogenen Opernfiguren Leben einzuhauchen. Dieses Buch ist noch um einige Grade

schlechter als die üblichen Vorlagen für veristische Opern. Der erste Akt mit der schnellen und klaren Gegenüberstellung der drei ‚handelnden‘ Personen, mit zwanglos eingefügten Chören und Tänzen ist am ehesten gelungen. Ein wohlhabender Bauer verweigert seinem Sohn die Erlaubnis zur Ehe mit einer hergelaufenen, übelbeleumundeten Dirne und droht mit Enterbung, falls der Junge nicht von ihr läßt. Der ist von starker Liebe zu dem Mädchen ergriffen, die zur Glut dadurch gesteigert wird, daß sie ihm nur mit dem Ring am Finger das gewähren will, was sie andern vorher wahllos geschenkt hat. Ihr Wunsch ist es, und ihr Ehrgeiz geht darauf aus, das Zigeunerleben aufzugeben und rechtmäßige Bäuerin zu werden. Der zweite und dritte Akt bringen die Lösung der Konflikte, die teils ungeschickt, teils kindisch und schwach ist. Man trifft sich (wie von ungefähr) am ‚Teufelsweg‘ im Walde, wo es zu erregten Auseinandersetzungen kommt. Sie enden damit, daß der unbeugsame Vater von seinem Sohne unter lebhafter Assistenz der Geliebten zu Tode gestürzt wird. Dazu langatmige Auseinandersetzungen, das geheimnisvolle Auftauchen eines schwatzhaften, philosophierenden Jägers, der Beziehungen zur Mutter der Dirne hat. Im letzten Akt wird der Mörder von seinem Gewissen gepeinigt. Er hat den Hof des ermordeten Vaters geerbt und hat seine Geliebte geheiratet. Jetzt stößt er sie von sich und will sich dem Gericht stellen. Aus Angst und Zorn, in einer Aufwallung ihres wilden Blutes flieht sie aus dem Haus und geht in den Tod. Das ist hier nur erzählt, um den Typen solch einer hohlen, gedankenlosen Arbeit wieder einmal anzunageln. Dazu kommt die dramaturgische Ungewandtheit und die papierene Sprache.

Waghalter hätte einen bessern Text für sein erstes Bühnenwerk verdient. Denn das zeugt von nicht geringer Begabung. Seine Musik zeichnet sich vor allem durch einen kräftigen, sinnlichen Zug aus. Sie ist in den erotischen Szenen von rotem Blut erfüllt; da hat seine Orchestersprache Schwung, einen langen, heißen Atem, führt in großen Steigerungen in die Höhe und klingt immer gut. Für seine dramatische Ader spricht die sinnvolle Behandlung der Rezitative, die im stärksten Affekt sehr charakteristisch deklamiert sind. Sein Orchester, gut durchgearbeitet, ist immer im Fluß, die Instrumentation auffallend geschickt. Waghalter hat unleugbar Theaterblut, hält sich von gar zu groben Anlehnungen frei und weiß mit den Effekten des Verismus umzugehen. Die leidenschaftlichen Ausbrüche der Bläser, die vielfach gestopft verwendet werden, plötzliches ruckartiges Abbrechen, Gegenüberstellung der dynamischen Effekte, die Einflechtung von Volkstänzen, zeigen ihn in allen Sätteln gerecht. Nach dieser Talentprobe kann man auf weitere Arbeiten Waghalters gespannt sein. Die Aufführung war sorgfältig studiert und holte die derben Effekte mit Anstand heraus.

Hannovers Deutsches Theater / von Fritz Ph. Baader

Von der Aufführung der ‚Anna Walewska‘ am Deutschen Theater von Hannover zu reden, ohne dabei dessen Entwicklung in der letzten Spielzeit zu betrachten, hieße ursächliche Zusammenhänge mißachten. Hannover war bislang kein Ort literarisch ernst zu nehmender Bühnenereignisse. Als Maßstab provinzieller Bedürfnisse genügte die Normaluhr Berlins: die dort kreierten ‚Schlager‘ kamen auf dem Agenturenweg von selbst. Auch am Deutschen Theater, dem schon unter Reusch und Stein einzig ernsthaft zu wertenden, fehlte ein fester Kurs, der Wagemut zu andern als ausgefahrenen Gleisen. Als erfahrene Theaterpraktiker lenkten sie ihren Thespiskarren nach dem Kompaß der Kassenausweise, machten ein Lustspiel- und Schwanktheater mit gelegentlichen literarischen Kosthappen. Sie waren beide, ihrer ganzen schauspielerischen Vergangenheit nach, dem Theater als Selbstzweck näher denn der Dichtung. Und Stein fehlte, bei gerne zugegebenem Willen zum Guten, sieghafte Wagfreudigkeit. Mit einem müden Lächeln bessern Wissens kam nach zwei Jahren die Resignation.

Ein Jüngerer, Herr Doktor Georg Altman, sprang für ihn ein. Der leitete zum ersten Mal auf eigene Faust ein Theater, er kam mit unverbrauchten Kräften, mit dem gesunden Enthusiasmus eines, dem seine Tätigkeit persönlichste Angelegenheit. Als Schüler Reinhardts und Mitarbeiter Hagemanns in Mannheim schien er praktisch, durch eine Schrift über Heinrich Laube als Theaterleiter theoretisch legitimiert. Dabei kein Weltfremdling, kein Geschäftsunkundiger. Die etwa fehlende Praxis der Publikumsbehandlung ersetzte der rechte Blick, genügende Schmiegsamkeit und lauerndes Geschick, sich den Verhältnissen des Arbeitsbodens anzupassen, ihm dabei langsam eigenen Willen aufzuzwingen. Was vordem keiner fertig brachte, gelang: eine Saison, beinahe durchweg auf wertvolle Stücke gestützt, Vorstellungen, die man nicht so sehr ob der Neuheit der Dichtung, wie ob der Qualität der Aufführungen besuchte. Die Konkurrenten machten freilich den Kampf nicht schwer. Neben dem völligen Versagen des Hoftheaters lahmte das sonst eifrige Residenztheater. Bei Altman setzte man gleich anfangs mit frischem Leben ein. Schon der Auftakt der Arbeit — Was Ihr wollt, Die Wildente, College Crampton, in zwar nicht durchaus schlackenfreien, doch mit starken künstlerischen Intentionen gestalteten Aufführungen — deutete den Willen an, mit guter Kunst Interesse zu wecken und zu halten. Zwischendurch wurden dem Novitätenmarkt schuldige Opfer gebracht: Die törichte Jungfrau, Der Feldherrnhügel, Die goldene Ritterzeit, bis dann ‚Glaube und Heimat‘ den Saisonerfolg mit über vierzig Aufführungen brachte. Dadurch

blieb Zeit, Hauptmannsche Familiendramen in trefflichen Einstudierungen herauszubringen. Die Komödien Hartlebens erfuhren Neubelebungen; Comtesse Mizzi, Die Macht der Finsternis, Der Erdgeist vervollständigten das Repertoire. Die einzelnen Aufführungen standen beinah alle auf einer, wenn man an den üblichen Provinzaufführungen maß, sehr ansehnlichen Höhe. Das Ensemble, von der vergangenen Direktion übernommen, verfügt neben Max Ruhbeck und Melitta Leithner, deren früher schon an dieser Stelle gedacht worden ist, über treffliche Kräfte, wie den Oberregisseur Forsch, als Chargendarsteller ein scharfer Charakterisierer, Frau Alice Altman-Hall, der feine psychologische Instinkte eigen, den vielverwendbaren Paul Müller und andre.

Natürlich inszeniert Herr Altman gerne selbst und gerät dabei bisweilen an Wagnisse, denen er selbst und sein Ensemble nicht oder noch nicht gewachsen sind. Das führt dann zu Ueberspannungen szenischer wie darstellerischer Möglichkeiten. Am besten schnitt der Spielleiter Altman bisher mit der Interpretierung intimer Dramen eines Ibsen und Hauptmann ab. Er offenbarte sich dabei als zarter Mittler dichterischer Werte, als Schöpfer von Stimmungen, aber auch alles dessen, was man das äußerliche und geistige Milieu nennt. Hier ist er stärker annoch als in der Erfüllung menschlich-darstellerischer Werte. Er ist kein Schauspieler-Abrichter, er bedarf eines Materials, das suggerierte Absichten selbsttätig in Ausdruck umzusetzen vermag. Das Schwergewicht seines Könnens liegt vorläufig im Erfassen des Poetischen, minder im Technisch-Theatralischen. Er ist, mit einem fürchterlichen Wort es zu sagen, ‚lateinischer Regisseur', darob in seiner Arbeit allen denen lieb, die das Theater als Mittler des Dichters sehen, allen denen, die Rollen nicht nach Fach, vielmehr nach relativ bester Eignung besetzt sehen wollen.

Als solch ein Mittler mit dem Instinkt für das Wesentliche, für Stimmungswerte, erwies sich Altman auch ‚Anna Walewska' gegenüber. Zur vollen Ausschöpfung des Stimmungsgehaltes bedürfte es freilich eigener, für den besondern Zweck geschaffener Dekorationen, die eine Provinz-Privatbühne einfach aus finanziellen Rücksichten für ein paar Vorstellungen nicht zu schaffen vermag. Wer solches kann, hat leichtere Arbeit. Hier ward aus dem Vorhandenen schon rein szenisch die wilde, zeitlose Romantik der Dichtung glaubhaft geschöpft. Die Kärglichkeit des Lebens, der ungenützte Reichtum sprachen aus den Interieurs. Am eindrucksamsten stellte sich wohl Walewskis Turmzimmer dar mit seinem Blick über vereinzelte Tannenwipfel, dem kalten, fernen Mondlicht. Ein plastischer Wald von hohen Tannen ließ in seinen Durchblicken ferne Einsamkeiten ahnen, verglomm in einem weltbrandähnlichen Abendrot. Sorgfältig den innern Gehalt der Szenen akkompagnierende Temponahme unterstützte den äußern

Rahmen, geschickte dynamische Verteilung überwand im allgemeinen mit gutem Gelingen die großen Schwierigkeiten, die diese ganz von Sturm erfüllte Tragödie der physischen Kraft allein auferlegt. Für den Walewski freilich bedürfte man eines Titaniden. Dergleichen liegt dem Naturell Max Ruhbecks ziemlich fern; er verfügt wohl über vereinzelte Explosionen, aber nicht über die dauerhafte Kraft. Doch substantituierte er durch Klugheit, was an natürlichen Mitteln mangelt. Ganz vortrefflich war die Anna Walewska der Frau Altman-Hall. Diese sonst mehr durch berechnende Klugheit als durch Unmittelbarkeit wirkende Darstellerin, die unter anderm schon mit ihrer Lulu eine kräftige Talentprobe geliefert hatte, fand hier eine unmittelbare, innig-kindliche Zärtlichkeit, die in weichen Tönen zu der Leidenschaft des Partners sich hinüberschmiegte. Ein zarter Duft von Unberührtheit lag über der Gestalt, eine neckische Anmut, argloses, jungfräuliches Tändelspiel. Und die geängstigte, vom größern Willen beherrschte Walewska in ihrer widerstrebenden Sinnlichkeit fand edlen Uebergang zur innigen Keuschheit der Sterbeszene und zu der wiedergewonnenen Kindheit. . . .

Die oesterreichische Post und die Pseudonyme / von Egon Friedell

Ich weiß nicht, ob dem lieben Leser bekannt ist, daß mir Gott bei meiner Geburt eigentlich den Namen Friedmann zugedacht hat, ein zweifellos schöner Name, den ich jedoch abgelegt habe, weil er so gut wie gar nicht zu meinem Naturell paßt, und weil ich nicht mit andern Leuten desselben Namens verwechselt werden will. Für diese Erwägung würde allein schon mein älterer Bruder maßgebend sein, der Hausdichter im Etablissement Ronacher ist.

Nun ereignete sich folgendes. Herr Felix Fischer, der frühere Direktor des Intimen Theaters, pumpte mich um fünfzig Kronen an, mit der üblichen Versicherung, sie in monatlichen Raten zurückzuzahlen. Da er über den Verdacht erhaben war, daß er das Sümmchen unter seine Konkursgläubiger aufteilen wolle, und mir versprach, sich auch nicht damit an einem Theater zu beteiligen, so bewilligte ich ihm gern das Darlehen. Am nächsten Ersten sagte er zu mir: „Nun, Du hast doch meine erste Rate erhalten?" Ich ging auf diesen muntern Scherz ein und sagte: „Natürlich. Es war wirklich rührend." Im nächsten Monat sagte er: „Nun, was sagst Du zu meiner Pünktlichkeit?" Ich ging abermals auf den muntern Scherz ein und sagte: „Ja. Aber ich möchte Dich schon bitten, von nun an das Geld, wie abgemacht, am Ersten und nicht erst am Zweiten des Monats einzusenden." Worauf sich launiges Gelächter erhob.

Das Bemerkenswerte an der Geschichte aber war: Dieser Sonderling hatte mir das Geld wirklich geschickt. Dies wäre vermutlich niemals aufgekommen, wenn er nicht zufällig bei der dritten Sendung den Absender auf das Kuvert geschrieben hätte. Sofort ging der rekommandierte Brief als ‚unbestellbar‘ zurück, mit dem Vermerk, daß ein Adressat namens Friedell in Wien, XVIII, Gentzgasse 7, nicht existiere. Er recherchierte und fand, daß auch die beiden andern rekommandierten Briefe bei der Post als unbestellbar liegen geblieben waren. Nachdem es ihm gelungen war, durch drei Zeugen, einen beeidigten Graphologen und zwei Psychiater seine Identität festzustellen, bekam er die Briefe zurück. Er sah aber ein, daß edle Regungen in Oesterreich zu wenig Unterstützung finden, als daß man sich ihnen dauernd hingeben könnte.

Für dieses märchenhafte Vorkommnis gibt es nur zwei Erklärungen: entweder die Post konnte die drei Briefe nicht zustellen oder sie wollte sie nicht zustellen. Da die Briefe ganz korrekt und genau adressiert waren und ich unter dieser Adresse täglich etwa ein halbes Dutzend gewöhnliche Briefe, außerdem aber auch alle wichtigen Sendungen, wie Telegramme, Geldbriefe, Postschecks und Wertpapiere erhalte, so darf ich doch wohl annehmen, daß ich in der zuständigen Abteilung meines Bezirks auch unter meinem Pseudonym einigermaßen postbekannt bin, oder vielmehr nur unter meinem Pseudonym, denn Sendungen unter einem andern Namen erhalte ich überhaupt nicht. Wenn der Chef für Eingeschriebenes solche Briefe für unbestellbar hält, so muß er völlig abgetrennt von der übrigen Menschheit dahinleben, gleich dem Dalai-Lama. So sehr nun eine solche Weltabgekehrtheit vom theosophischen Standpunkt aus zu begrüßen ist — vom sozialen Standpunkt aus können wir sie ihm nicht zubilligen. Er muß aus ihr heraustreten. Dies geschieht in Oesterreich dadurch, daß man sich an den Hausmeister wendet. Es würde aber auch genügen, die Wohnungstafel in meinem Hause zu lesen. Kann die Postbehörde für rekommandierte Briefe weder das eine noch das andre, so müßte sie analphabetisch und paralytisch sein. Da ich jedoch weit davon entfernt bin, dies anzunehmen, so scheint mir der zweite Fall wahrscheinlicher: daß sie nämlich die Briefe deshalb nicht ausfolgt, weil sie sich sagt: Ein ‚Friedell‘ existiert für mich nicht. Das kann ihr niemand verdenken. Ein Beamter kann niemals korrekt genug sein. Aber dann hat sie doch wenigstens die Verpflichtung, mir davon Mitteilung zu machen, daß ich nicht mehr auf der Welt bin. Dann wäre ich in die Lage versetzt, den Absender des Briefes über diese Auffassung der Postbehörde aufzuklären und die Zusendung unter dem von dem Herrn Chef für Eingeschriebenes genehmigten Namen zu veranlassen. Statt dessen wird der Brief einfach beiseite gelegt, als ob man sich mit der Post einen übermütigen Studentenscherz erlaubt und eine Bierkarte geschrieben hätte, etwa mit der Adresse:

An den Enderle von Ketsch, oder: An den Zwerg Perkeo.

Das geht zu weit. Denn man bedenke: Es kann einen doch geradezu verrückt machen, wenn man sich vorstellt, daß ununterbrochen rekommandierte Briefe eintreffen, die lautlos in der Versenkung verschwinden. Ich vermute, daß es allen Wienern mit Pseudonymen, ohne daß sie die geringste Ahnung davon haben, ebenso ergeht, und ich lege ihnen nahe, sich auszudenken, in welche völlig hilflose Lage sie dadurch versetzt werden. Indem ich von der selbstverständlichen Voraussetzung ausgehe, daß der soeben mitgeteilte Fall der Rücksendung rekommandierter Schreiben nicht der einzige und nicht einmal der schwerste dieser Art war, nehme ich, zum Beispiel, an, daß unter den zahlreichen vergeblich an mich gerichteten Briefen sich auch der Antrag eines amerikanischen Milliardärs befand, der einen Cabaret-Trust gründen wollte und natürlicherweise mich zum Direktor dieses Trusts ausersehen hatte. Der Brief geht als unbestellbar zurück. Der Milliardär sieht im Literaturkalender nach, er wendet sich an Verleger, Direktoren, Kneipwirte und ähnliche Menschen, die mit mir in Geschäftsbeziehung stehen, auch an die Redaktion der ‚Schaubühne': er erhält überall als Auskunft genau dieselbe Adresse, die seinen Brief zu einem ‚unbestellbaren' gemacht hat. Er ist ratlos und überträgt den vortrefflichen Posten Herrn Danny Gürtler. Dieser Trustmensch ist aber wenigstens als Geschäftsmann so gewissenhaft gewesen, den Absender auf das Kuvert zu schreiben. Anders steht es mit den unzähligen Liebesanträgen, die mich nicht erreicht haben. Damen sind nicht so genau in diesen Dingen. Sie erhalten infolgedessen überhaupt keine Antwort und können es sich nicht erklären. Sie stehen einfach blamiert da und ich als ungezogener Mensch.

Zum Schluß will ich jedoch nicht verschweigen, daß die Sache in wenigen Ausnahmsfällen auch ihre Vorteile hat. So wurde ich einmal wegen Amtsehrenbeleidigung verfolgt. Amtsehrenbeleidigung in Oesterreich — man kann sich denken, was das heißt: natürlich an einem Trambahnkutscher. Ich wies daher das Dienstmädchen an, dem Gerichtsboten mitzuteilen, daß ich nicht existiere. Wenn ich für sympathische rekommandierte Briefe nicht auf der Welt bin, dann will ich es auch nicht für das unsympathische Gericht sein. Dies sah man ein. Aber in derselben Straße wohnt ein Pater namens Doktor Leo Friedel. Der wurde nun vorgeladen. Man kann sich sein Entsetzen denken, als ihm vorgehalten wurde, daß er wegen Trunkenheit, nächtlicher Ruhestörung und Trambahnkutscherbeleidigung angeklagt sei. So sehr ich die Unannehmlichkeit bedauere, in die der ehrwürdige Mann dadurch geraten war, so kann ich doch eine gewisse Schadenfreude nicht verhehlen: denn um ähnlichen Vorgängen, die sich sicher noch wiederholen werden, vorzubeugen, wird ihm nichts übrig bleiben, als sich von nun an Friedmann zu nennen.

Rundschau

Bassermann in Wien

An der Neuen Wiener Bühne gastierte Albert Bassermann. Er begann mit dem Traumulus, der wirkungssichern Rolle, die Sonnenthal hier gespielt hat, und die kaum irgendeinem Schauspieler mit Gefühlstönen sich spröde erweisen wird. Für Bassermann ist die Rolle fast zu arm und undifferenziert. Sie füllt nicht die Breite und Tiefe seiner Kunst. Die Persönlichkeit Bassermann und die Persönlichkeit Traumulus sind nicht zur Kongruenz zu bringen: es bleibt ein überschüssiger Bassermannscher Persönlichkeitsrest, der, unverbraucht, unverkocht gewissermaßen, den Konturen der dargestellten Figur angelagert ist. (Eine ähnliche Empfindung hatte ich bei Bassermanns Helmer, wo aber der Ueberschuß an darstellerischer Potenz sich in mancherlei spielerischen Virtuositäten zu entladen schien.) Drei Akte lang ist Bassermann als Traumulus vorzüglich. Meisterhaft in den harmonischen Mischungen von Güte in Dur und Güte in Moll; meisterhaft dann, wie sein aufgeregter beunruhigter Optimismus eine Art chemischer Spaltung erleidet, als Herzenseinfalt rührend dumpf und trübe niederschlägt, und als Herzensweisheit hell und schön zur Höhe strebt; meisterhaft auch in den vielerlei Temperament-Schattierungen seines Idealismus, der bald fast mädchenhaft scheu und zart ein Versteck hinter allerlei vulgären Gemütlichkeiten sucht, bald mit cholerischem Stolz sich zu sich selbst bekennt, bald auch, wird er allzu hart gereizt, drohende Fäuste ballen und sehr aggressive Augen machen kann. Bewundernswert auch die vielen natürlichen Spieldetails, die fugendicht aneinanderschließen und mit keiner falschen oder überflüssigen Nuance den elementareren Grundzug des Charakters verwirren. Alles in allem waren es aber doch, drei Akte lang, nur Wirkungen, die sich einem Schauspieler von Klasse in dieser Rolle nicht leicht versagen dürften, und Einfachheiten, die beim Stand der modernen Darstellungskunst zu selbstverständlich sind, als daß sie den Betrachter zur Ekstase stimmen könnten. Das Außerordentliche kam erst im letzten Akt. Hier, wo die Fundamente der Traumulus-Existenz (von den Dichtern allerdings mit ulkiger Sorglosigkeit gelegt), einstürzen, hatte Bassermann eine Schmerzens-Größe, eine Trauer der Entwurzelung, eine Tragik des inneren Gleichgewicht-Verlustes, die das Genie-Zeichen trug. Er wuchs, je mehr er Boden unter den Füßen verlor. Und es war tief ergreifend, diesen armen Helden, die Fetzen seines Ideals wie eine gerettete Fahne ans Herz gedrückt, im Zusammenbruch sich strecken, nach der Glorie der Märtyrerschaft greifen zu sehen. Aus dem Schutt von Verzweiflung, Seelennot, Enttäuschung, darin der Traumulus erstickte, schwebte, unverletzt und unverletzbar, die Idee, das befreite schöpferische Prinzip, das in dieser schwachen Menschlichkeit sein leicht zerstörbares Gehäuse hatte:

die gläubige Güte. Aber nicht mehr in einer handfesten, praktikablen Form, sondern als flüchtige, kostbare, von Gebrauchsspuren gereinigte Substanz. Das Schicksal des Traumulus (der, nebenbei gesagt, ein billiger Komödiengreis ist) wird mancher Schauspieler so gut und kräftig und rührend spielen wie Bassermann. Aber nicht das, was über und nach diesem Schicksal ist. Nicht diese Verklärung des Charakters.

Als zweite Gastrolle spielte Bassermann den Striese (den ich nicht sah), als letzte den Crampton. Und das war ein merkwürdiger Theaterabend. Man hatte das Empfinden: ein genialer Schauspieler, dessen Genie unbescheiden geworden ist. Herr Bassermann breitete sich aus: so sehr, daß er den andern die Luft zum Atmen nahm. Man hatte Mitleid mit den Partnern, den armen Stichwortbringern, die eine gespenstisch-lächerliche Existenz auf der Bühne führten. Sie standen immer da und warteten; warteten, bis er das Füllhorn der Nuancen vor dem Gebrauch gerüttelt und geschüttelt und ausgeleert hatte, bis er ausgehustet, ausgeweint, ausgestöhnt und ausgelächelt, kurz, bis er den schauspielerischen Moment gehörig und restlos ausgewunden hatte. Dabei hatten die Mitwirkenden auch sonst nichts zu lachen. Jeden Augenblick empfingen sie von dem burschikosen Crampton einen kräftig-zärtlichen Klaps, Ohrfeigen, Stöße in den Bauch, Schläge auf den Rücken, Hiebe auf die Schulter. Ach, welch unendlichen Reichtum an Einfällen hatte dieser Crampton! Die Bühne war immer überschwemmt von den allerbesten Cramptonnaden. Es war, wie wenn alle in natürlicher Größe da wären und spielten, einer aber in mikroskopischer Vergrößerung. Unter einem Mikroskop, das nicht nur die räumlichen, sondern auch die zeitlichen Verhältnisse dilatierte. Jeder Moment erschien in Momentchen aufgelöst, jedes Momentchen in seine Moleküle, und jedes dieser Moleküle in seine Zellen-Einheiten. Es war ein naturwissenschaftliches Vergnügen. Es war schön, sehr schön, und fabelhaft interessant; aber langwierig, langwierig! Dabei bliebs doch keinen Moment verborgen, was für ein großer Schauspieler in diesem Crampton stecke. Und man trug ein unvergeßliches Bild des entwurzelten Künstlers heim, des gütigen, stolzen, schrullenhaften, tapferen, kindlichen Mannes, der die Feinde und Schwächen, die in seinem Innern wohnen, nach außen projiziert und erst dort mit ihnen handgemein wird. Aber dieses unvergeßliche Bild war teuer erkauft, nicht wahr, begeisterte Leidensgenossen? Man war im schauspielerischen Schlaraffenland, wo es galt, sich durch dicke Berge von köstlichen Dingen durchzufressen. (Schon als Kind gab mir dieses Märchen nur schauerliche Visionen.) Man ertrank, bewundernd, in zähflüssiger Genialität. Sire, geben Sie Tempo!! Welche Qual eine Rede, die zwischen je zwei Worte einen Zwischenakt einschiebt! Eine Leiterwagen-Fahrt über Sturzäcker ist es, martervoll, auch wenn sie durch paradiesische Gegenden führt. Anderseits wär es allerdings nicht einzusehen, warum gerade die Zuschauer eine Ausnahme bilden und von Professor

Crampton-Bassermann nicht gestoßen, gepufft und geboxt werden sollten. Man hat ihn darum nicht weniger lieb. Alfred Polgar

Eine Million

Auch jenseits der Kunst hat das Theater Gebiete, auf die ihm kultivierte Menschen folgen können. Diese Zwischenreiche werden heute, wo sich die technischen Hilfsmittel der Bühne unendlich vermehrt haben, immer interessanter. Denn das Theater, dessen Wirkung zu einem Teil auf maschinellen Ueberraschungen beruht, kann seine Tricks, die es sonst in den Dienst einer literarischen Sache stellt, auch einmal Selbstzweck werden lassen. Es ist albern, solchen Werken gegenüber, die von vornherein auf künstlerische Ambitionen verzichten, literarische Grimassen zu schneiden! Die Kritik muß umlernen. Sie hat Phantasien nachzurennen, die sich an technischen Bluffs berauschen, sie muß einer Komik folgen, die sich aus Requisitenwundern gebiert. Nun ist nicht mehr die Frage: Welche dichterische Phantasie spricht aus diesem Werk, und wie ist sie mit den technischen Mitteln des Theaters zur Erscheinung gebracht? Sondern: Welche technische Phantasie spricht aus ihm, und wie ist sie mit den Mitteln einer Dichtung zur Erscheinung gebracht?

Die französische Burleske ‚Eine Million' von Georges Berr und Marcel Guillemaud, mit der Artur Retzbach die Sommerspiele des Neuen Schauspielhauses einleitete, ist ein Uebergang. Ihr Humor entzündet sich an Kulissenverrücktheiten, an Umkehrungen von Requisiten und einem Wirbel von Unmöglichkeiten, aber er bleibt bei Verstande und verliert sich nicht in phantastische Konsequenzen. Ein Maler hat eine Million gewonnen. Das Los ist in einem Jackett. Dieses ist nicht zu finden. Ein Apache hat sich in ihm vor der Polizei gerettet. Man stürzt ihm nach. Der Vorhang fällt, und — der Kinematograph setzt die Handlung fort. Der Maler jagt aus dem Hause, wirft Menschen um, rennt durch die Straßen, erklettert Omnibusse, springt auf Seinedampfer, dringt in den Schlupfwinkel des Einbrechers. Der Vorhang hebt sich wieder, und eben stürmt der Maler in die Behausung des Diebes. Er wird gefangen genommen, ins Polizeigefängnis gesperrt. Ein Sekretär frühstückt, trinkt Wein. Und den Schluck, den er kinematographisch begonnen, schlürft er auf der Bühne zu Ende. Grenzen sind verwischt, Akte ineinander geschliffen. Was schon — auf der Szene — lebensfern ist, wird noch einmal ins Unwirkliche projiziert. Aber ist die Welt des Films in Wahrheit unwirklicher? Scheinen nicht seine photographisch getreuen Bilder wirklicher als die gepinselten Kulissen des Theaters? Sind nicht die rennenden, stolpernden, prügelnden Menschen des Kinos lebendiger als die raumgefesselten der Bühne? Alles ist auf den Kopf gestellt. Das Lebendige ist tot, das Tote lebendig. Nur: die Konsequenzen werden nicht gezogen. Trotz der fabelhaften Virtuosität, mit der alles durcheinander gejagt, gehetzt und gewirbelt wird, trotz der Rücksichtslosigkeit, mit der alles Denken, alles Fühlen seines Schwergewichts beraubt wird, hemmen stoffliche Reste. Die einmal angezettelte Handlung wird pein-

lichst zu Ende geführt. Mit unglaublicher Rechenkunst, gewiß. Aber ohne jenes Letzte, das diese Mathematik selbst wieder zu einem komischen Reiz erhöhte. Wie man anfangs Requisiten zu Mitspielenden macht, also die Dekorationsmittel des Theaters in die Handlung hineinbezieht, so mußte man auch die Gelenke des Schwankes selbst plötzlich grotesk sichtbar werden lassen. Abrupte Unterbrechungen, neue Anfänge, Wirrnisse in der Auf- und Abwicklung der Geschehnisse würden neben der theatralischen auch die schriftstellerische Technik in ihrer Verzerrung zeigen. Diese unvorhergesehenen Pausen und erneuten Ansätze, diese Anschwellungen und Abebbungen würden zu dem Tempo, das die Groteske zweifellos hat, auch einen originellen Rhythmus hineinbringen, der ihr fehlt. Wenn so erst die äußeren und inneren Hilfsmittel eines Schwankes jäh aus der Handlung springen und sie durcheinander wirren, dann werden wir die Burleske haben, die sich in der Tat an ihrer eigenen Technik entzündet, diese dann aber gestaltet und sie dadurch wieder zur Kunst erhöht.

Der Aufführung gelang es stellenweise, in die Tollheit den mangelnden Rhythmus hineinzubringen. Im allgemeinen aber lebte sie von ihrem Tempo. Nur Herr Eugen Burg hatte etwas von diesem verzerrten Stil. Er war phlegmatisch geschwind, langsam gehetzt, nüchtern phantastisch.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Annahmen

Wilhelm Blos: Wilhelmshöhe, Fünfaktige Komödie. Cassel, Residenztheater.

P. C. V. Hansen: Wie Minister fallen . . ., Lustspiel. Altona, Stadttheater.

Kurt Küchler: Celestine, Einaktiges Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Robert Overweg: Pierres Liebe, Vieraktiges Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

Bernhart Rehse: Die neue Generation, Dreiaktiges Schauspiel. Wien, Residenzbühne.

Adolph Rosée: Saure Trauben, Modernes Possenspiel. Frankfurt am Main, Komödienhaus.

Leo Walter Stein und Ludwig Heller: Die Ahnengalerie, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

1. 5. M. Brücken: Ein Spiel, Dramolet. Graz, Stadttheater.

8. 5. Berthold Schmidt: Der Stadtschreiber von Schleiz, Historisches Schauspiel. Greiz, Hoftheater.

9. 5. Oscar Heuser: Sonne, Fünfaktiges Drama. Coburg, Hoftheater.

2) von übersetzten Dramen

Georges Berr und Marcel Guillemand: Eine Million, Fünfaktige Burleske. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Charles Rann Kennedy: Das Winternachtsfest, Trauerspiel. Berlin, Literarischer Abend des Schauspielhauses.

Sabatino Lopez: Wirbelwinde, Dreiaktiges Drama. München, Volkstheater.

Neue Bücher

Hans Calm: Lehrbuch der Sprechtechnik. Leipzig, R. Voigtländer. 90 S. M. 1,10.

Emil Felden: Alles oder nichts! Kanzelreden über Henrik Ibsens Schauspiele. Leipzig, Verlag ‚Die Tat'. 215 S. M. 3,—.

Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, Georg Bondi. 360 S. M. 7,50.

Eugen Ziegler: Das Drama der Revolution. Berlin, Wiegandt & Grieben. 97 S. M. 2,—.

Dramen

Heinrich Hettlingen: Johannes Klaßen, Fünfaktiges Trauerspiel. Querfurt, Richard Jaeckel. 120 S. M. 1,60.

Zeitschriftenschau

Lydia Hertlein: Das tragische Problem in ‚Glaube und Heimat'. Das freie Wort XI, 4.

Heinrich Löwenfeld: Richard Mansfield, der amerikanische Mitterwurzer. Masken VI, 34.

Max Morold: Das Dämonische der Bühne. Ton und Wort I, 5.

S. Myrus: Ueber den Kunstkritiker. Allgemeiner Beobachter I, 1.

Friedrich Robine: Neuerfindungen für die Bühnendekoration. Deutsche Bühne III, 9.

Adolf Winds: Inszenierungen auf mittlerer Linie. Der neue Weg XL, 18.

Engagements

Berlin (Schillertheater): Lucie Euler 1912/17.

Bromberg (Elysiumtheater): Marie Lanius 19911/13.

Brünn (Stadttheater): Hans Mohn.

Cottbus (Stadttheater): Richard Oswald 1911/13.

Flensburg (Sommertheater): Lupu Pick.

Hagen (Städtisches Schauspielhaus): Herbert Guth 1911/12.

Hannover (Hoftheater): Theo A. Werner 1911/16.

Heidelberg (Stadttheater): Margarete Neumann 1911/13.

Königsberg (Neues Schauspielhaus): Berthold Lehndorff, Sommer 1911.

Nachrichten

Der Posten eines Intendanten des Coburg-Gothaischen Hoftheaters, der seit einem Jahr frei ist, wird zum fünfzehnten Juni mit dem Oberleutnant Jasmann von Holthoff von den posener Königsjägern zu Pferde besetzt.

Herr William Wauer wird Direktor des zu erbauenden Stadttheaters von Westerland, das von der Stadt subventioniert, und in dem jährlich drei Sommermonate hindurch gespielt werden wird.

Die Presse

Georges Berr und Marcel Guillemand: Die Million, Burleske in fünf Akten. Neues Schauspielhaus.

Lokalanzeiger: Erfreulicherweise ist den Autoren außer der Nutzbarmachung der kinematographischen Wirkungen noch etliches andere eingefallen.

Berliner Tageblatt: Das Stück ist einer der besten Schwänke seiner Art.

Börsencourier: Eine Art englischer Verbrecher- und Detektivroman ist hier mit den Hilfsmitteln der Bühne zu heiterer Wirkung gebracht.

Morgenpost: Aller blühende Unsinn ist abwechslungsreich und lustig in dieser Burleske vereinigt.

Vossische Zeitung: Das Stück hätte dreimal so witzig, die Darstellung neunmal so geistreich sein müssen, um die Konkurrenz des Kinematographen auszuhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 21
25. Mai 1911

Literatur als Ware / von Theodor Heuß

Wer sich mit der ‚sozialen Lage des Schriftstellers' beschäftigt und dazu einen kleinen Weltverbesserungswillen mitbringt, darf sich nicht scheuen, gelegentlich etwas sentimental zu werden. Er kann nicht völlig auf den ethischen Appell verzichten, der an die Solidarität, die entschlossene und erfolgreiche Selbsthilfe andrer Berufsgruppen erinnert, und vergißt auch nicht die klassischen Beispiele, wo gute Begabungen vom baren Existenzkampf aufgerieben wurden. Das gehört sozusagen technisch dazu. Denn der Einzelne empfindet dann Vorgänge und Erlebnisse nicht mehr als Zufälligkeiten, wie sie überall vorkommen können; er begreift sie im Zusammenhang als bedingte Notwendigkeiten. Mit Ziffern, Enqueten und in ihrer Nüchternheit agitatorischen Tatsachengruppen kann beim Schriftsteller nicht so gedient werden wie bei primitiveren und ‚geordneteren' Berufen. Schon das zu allen Auskünften bereite Statistische Jahrbuch läßt uns im Stich, wenn wir etwa nachsehen wollen, wieviel von unserm Beruf es heute in Deutschland eigentlich gibt; wir finden dort wohl, daß im Jahre 1907 19 515 Mitbürger als Ofensetzer ihr Geld verdient haben, aber der ‚Schriftsteller' ist für den Statistiker nicht in gleichem Maße erreichbar. Wir tappen da, wenn wir die sozialen Verhältnisse der Schriftsteller auf einen festen Nenner bringen wollen, von Anbeginn im Dunkeln herum; der Literat ist einstweilen für unsre Volkswirte und Sozialpolitiker noch nicht entdeckt.

Das ist einigermaßen schade, denn zweifellos durchkreuzen sich im Schriftsteller und in der Verwertung seiner Arbeit eine Reihe höchst reizvoller ökonomischer und sozialer Tendenzen. Die im vorigen Herbst begründete Gesellschaft für Soziologie will diesem Mangel abzuhelfen suchen; sie hat sich, unter der Leitung des heidelberger Max Weber, als erstes Arbeitsfeld die Presse abgesteckt. Warten wir ab, was bei diesem groß angelegten und wissenschaftlich gedachten Plan an brauchbarer Erkenntnis herauskommen mag.

Für die Schriftsteller selber handelt es sich vorderhand nicht um die Wissenschaft, sondern um die Fragen und Formen ihrer Existenz,

Fragen, die, einmal aufgeworfen, mit Anekdoten beantwortet werden. Jeder, der ein paar Jahre sich ‚schriftstellerisch betätigt‘ hat, besitzt eine Hand voll Geschichten, aus denen sich die wirtschaftliche Lage des Literaten buchstabieren läßt. Das brauchen durchaus keine tragischen Geschichten zu sein; hinter den meisten aber zieht sich ein trüber Schweif von Mißbehagen und Aerger. Es kommt nun darauf an, aus alledem ein des Anekdotischen entkleidetes Bild der innern Verhältnisse des Schriftstellerberufes zu gewinnen. Dazu bedarf man keiner Statistik, keiner Entrüstung, keiner Enthüllung, sondern nur einer klaren, gescheiten, kühlen Beobachtung, die nicht auf Menschen, sondern auf die Methode und Technik des literarischen Betriebs gerichtet ist.

Es fehlt nicht an mannigfaltigen und mitunter geistreichen Werken, die den Schriftsteller, den Dichter als Sonderleistung der Natur aus der Volksgemeinschaft emporheben und sein Wesen mit tragischer oder pathetischer oder ironischer Betonung erörtern. Keines aber ist mir früher begegnet, das, darauf verzichtend, mit einfacher Sachlichkeit einmal untersucht, wie das Geldverdienen bei diesem interessanten sozialen und psychologischen Phänomen vor sich geht. Das Geldverdienen nun erscheint als eine sehr wichtige, achtbare und notwendige Aufgabe, nicht nur für den Schriftsteller, der ihr gerade obliegt, sondern für die Literatur schlechtweg.

Wir wollen einmal alle rein ideologischen Räsonnements auf die Seite schieben. Ein lyrisches Gedicht, eine Novelle wird freilich gemeinhin nicht fabriziert wie etwa ein verkaufsfähiger Stiefel oder gegen ein Fixum heruntergeschrieben wie die Ausarbeitung eines Gerichtsurteils. Aber wenn sie vorhanden, bilden sie einen ökonomischen Wert, gehen sie — wir sehen von Liebhaberspielarten ab — auf den Markt. Die Literatur erscheint als Ware und unterliegt nun dem Spiel von Angebot und Nachfrage. Das ist nicht nur eine Quantitätsformel für die bare Preisbildung, sondern in ‚geordneten‘ Verhältnissen treten allerhand geregelte Nebenfaktoren in Kraft. Angebot, Nachfrage und Verwertung vollziehen sich in bestimmten Usancen und Ueberkommenheiten. Alles wird geschäftlich: es bleibt nicht blos die Frage offen, ob der Dichter in dem Hin und Her der Qualität seiner Leistung, der Verkaufskraft seines Namens, der Konkurrenz, der Finanzlage seines Kontrahenten für ein Sonett das Honorar von fünf oder von fünfzig Mark erreicht, sondern man muß sich mit der ganzen wirtschaftlichen Situation des Verlegergewerbes auseinandersetzen, die rechtlichen Ordnungen des Staates erkennen und schließlich auch einige bekümmerte Blicke dem kaufenden, abonnierenden und leihenden Publikum zuwenden.

W. Fred hat dieses notwendige Büchlein geschrieben, das zum ersten Mal an den ganzen Komplex mit sachlichem Ernst und gewissen Perspektiven herangeht: Literatur als Ware, Bemerkungen über die

Wertung schriftstellerischer Arbeit (bei Oesterheld & Co. in Berlin). Die kleine Schrift ist vom ‚Schutzverband deutscher Schriftsteller‘ herausgegeben und erhält dadurch für eine bestimmte Gruppe einen gewissen programmatischen Charakter, aber sie ist keine Propagandaschrift im üblichen Sinn. Man darf ihr im Gegenteil nachrühmen, daß sie recht unsentimental ist, kühl, umschauend, mit der leisen Absicht, den halb akademischen Ton der Beschreibung von Tatsachen zu wahren; aber sie bleibt im Ausdruck und in der Haltung geistreich genug, um den Leser von vornherein bei einer lebendigen Beschäftigung mit diesen Dingen festzuhalten.

Die Herren Schriftsteller mögen sich diese Arbeit eifrig und gründlich ansehen; sie werden daraus einiges lernen, vor allem volkswirtschaftliche Zusammenhänge. Sie begreifen den gewerblichen Charakter ihrer Betätigung. Schriftstellerei ist bei der ungeheuren Ausdehnung der Publizistik, bei ihrer Spezialisierung und Kapitalisierung nicht mehr allein die Sache einer Begabung, die sich zwischen Professoren, Predigern, Geheimräten, Offizieren, Rechtsanwälten und Oberlehrern aufteilt, sondern ist ein Beruf, zeitigt bestimmte Berufsmerkmale und schafft sich, wie das so überall ist, ihre eigene Berufsnot. Es handelt sich gar nicht darum, zu sagen, daß es den Schriftstellern finanziell schlecht gehe — vielen geht es recht gut (und würde einmal die Epidemie der Zeitschriftengründung lokalisiert, dann käme man allmählich zu einer, wenn auch bescheidenen, so doch katastrophenfreien Solidität). Der Schriftsteller soll nur diese wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen seiner Existenz begreifen lernen; ist er so weit, dann gewinnt er auch eine größere Klarheit über seine Bedeutung im Getriebe der Gesamtnation, kann seine Arbeit an größeren Maßstäben orientieren. Seien wir offen: den Feuilletonidealismus der Arrivierten haben wir gründlich satt, die uns erzählen, daß jede literarische Leistung in sich den Lohn trage und der Gedanke an das Honorar das Ende des guten Schriftstellers bedeute — in Wahrheit schiebt er das Ende hinaus — haben ihn so satt wie den neueren Typ des älteren Fachgelehrten, der seine Rentnertage dazu verwendet, Literat zu werden und in sämtliche Lebensgebiete und Zeitungen mit der Wucht seines Namens einzubrechen.

Wir denken bei diesen Zusammenhängen zuerst an den Berufsschriftsteller, der vom Ertrag seiner Feder leben muß. Fred blickt nur auf ihn, ja, mit einer gewissen Schärfe oder, wenn man so will, mit einem moralischen Appell wendet er sich zu den Festbesoldeten, die aus Eitelkeit oder Streberei oder sonst warum, ‚ohne es nötig zu haben‘, drauflosschreiben und dadurch dem eigentlichen Mann der Feder, womöglich durch Unterbietung, den Absatzmarkt einengen. Das erscheint als ein etwas anfechtbarer Gedankengang. Denn, sehen wir uns ein wenig in der Geschichte um, so wollten wir eine beträchtliche Zahl

derer, die in ihrem Hauptberuf etwas andres waren als Schriftsteller, keineswegs missen. Es bleibt nichts andres übrig, als diese Tatsache anzuerkennen: der Volksschulunterricht gibt jedermann und allen Berufen die einfachen Hilfsmittel in die Hand, mit denen man ‚Schriftsteller' wird. Es ist, bei der sozialen Beobachtung der künstlerischen Produktion, im allgemeinen nicht genügend festgestellt, daß ein Maler oder Bildhauer, vom Dilettantismus abgesehen, eben hauptamtlich nur Maler oder Bildhauer ist, während das Künstlertum der Tinte so ziemlich in allen bürgerlichen Hauptberufen herumsitzt und nur zum Bruchteil, zum wachsenden freilich, selber Hauptberuf geworden ist. Dieser Tatsache muß man ins Gesicht sehen. Sie umschließt die wesentlichen Schwierigkeiten, wenn man an eine systematische Ordnung und brauchbare Organisierung der wirtschaftlichen, geschäftlichen Grundlagen des Schriftstellertums denkt.

Freds Arbeit geht, in präziser Fragestellung, rüstig auf den Kern der Probleme zu. Ganz vortrefflich und eindrucksvoll sind jene Partien über den Umsatz des Romanciers, die Additionen beim Autor knapper Essays, die kluge und sachliche Kritik des üblichen Redaktionsbetriebs. Jedoch sehe ich meine Aufgabe nicht darin, die Etappen von Freds Gedankengang und seine Folgerungen mit einer vom Raum erzwungenen Unvollkommenheit nachzuzeichnen. Seine Gesinnung und Haltung sollten deutlich werden, um bei sachlichen, phrasenlosen und mitdenkenden Menschen Resonanz zu finden.

Episode / von Peter Altenberg

Zwei elegante junge Leute stellen sich verlegen vor:

„Wir sind seit langem begeisterte Verehrer Ihrer Dichtungen und bitten Sie um die Ehre, an unserm Tische mit uns Champagner zu trinken — — — ."

„Meine Herren, ich bin sehr, sehr krank und bitte Sie daher, mir vorher alle Garantien zu bieten, daß man sich in vollster Korrektheit benehmen werde!"

„Aber Herr Altenberg, würden wir sonst um die Ehre Ihrer Gesellschaft zu bitten überhaupt wagen?!?"

Zwei Stunden später: „Sie, Peterl, mir san ganz gewöhnliche naive Menschenkinder, aber Sie haben doch das Raffinement, Sie verstehen doch diese Sachen aus dem ff. Sie, bitt' Sie, mir beide fliegen so kolossal auf dös Menscherl dort am dritten Tisch. Gehn's, kobern's es uns zu — spielen Sie den Vermittler!"

Ich stand auf, sagte: „Meine Herren, Sie vergessen Ihre zugesagten Garantien! Ich muß Sie ernstlich daran erinnern — — —."

„Was Garantien — mir wollen uns für unser Geld amüsieren."

Darauf stand ich brüsk auf, ging zu der Dame hin und brachte sie an den Tisch. Eine Pause entstand beklommener Verlegenheit. Dann brach das brutale Leben wieder herein, arrosiert, zu Deutsch: bethaut, beträufelt vom heimtückischen Gifte Alkohol.

Die Büchse der Pandora

Die Gesellschaft Pan hatte sich vom münchner Neuen Verein anregen lassen, seine Inszenierung von Frank Wedekinds schwärzestem, abgründigstem, penetrantestem Werk im Modernen Theater vorzuführen. Nach den Bestimmungen der Polizei durfte nur eine einzige Vorstellung vor höchstens fünfhundert Zuschauern stattfinden. Wenn man bedenkt, was in Berlin allabendlich vor manchmal mehr als fünfhundert Menschen gespielt wird, dann erscheint die Fürsorge der Polizei einigermaßen übertrieben. Wenn man gar über Wedekinds Stoff hinweg auf seine moralisierende Tendenz sieht, dann erscheint eine solche Fürsorge geradezu verkehrt. Denn wie kein zweites Stück ist dies gemacht, von Sünden zu entwöhnen, nicht dazu anzureizen. Es verschlug uns allen den Atem, warf uns aus einem kalten Grauen vor der Uebermacht blinder Naturkräfte in ein heißes Mitgefühl mit den Opfern der kyprischen und der lesbischen Aphrodite und brachte uns selbst da, wo es mit zynisch verzerrendem Witz sein Thema umspielen will, die Gebrechlichkeit menschlicher Organismen stärker zum Bewußtsein als ihre Komik. Der Eindruck auf ein gröberes und massenhafteres Publikum würde vager und darum noch beklemmender, aber im Grunde nicht anders sein. Für den Philister wäre eher sittlichend als entsittlichend, daß ja unerbittlich grausam bestraft wird, was er als lasterhaft empfindet und bezeichnet: Lulus Erdenwandel. Man dürfte also als Kunstschutzmann diese Tragödie vom ethischen so wenig wie vom aesthetischen Standpunkt verwerfen und verbieten.

Als Kunsterklärer weiß man, daß Wedekind auf eine grandiose Art irgendwo zwischen Ethik und Aesthetik steckengeblieben ist, zwischen Bußpredigt und Dichtung, zwischen Weisheit und Anschauung, zwischen Pathetik und Gelassenheit, zwischen der besserungssüchtigen Kritik sozialer Schäden und der reinen Gestaltung eines Infernos. Lulus Laufbahn vollendet sich. Wir haben sie am Schluß des ‚Erdgeists' als Mörderin von Alwa Schöns Vater verlassen. Jetzt stößt ihr Schöpfer sie ihre Bahn hinunter bis in den tiefsten Pfuhl, der sie erstickt. Wird sie gerichtet, wird sie gerettet? Alwa spricht es aus, daß ihm Lulu gegenüber nur die Wahl bleibe, sie künstlerisch zu formen oder sie zu lieben. Er versucht beides und muß es büßen. Wedekind ist in einer noch verzwicktern Lage. Er blickt auf Lulu teils mit der blutschänderischen Zärtlichkeit des Erzeugers, teils mit dem Entsetzen des Bürgers, teils mit der unbeweglichen Ueberlegenheit des Plastikers. Davon hat die Tragödie ihr Farbenspiel und ihre Klangfülle. Aber

wahrscheinlich hat sie davon auch ihr Manko. Sie läßt einen Rest, den der ‚Erdgeist‘ nicht ließ. Ihre Vielfältigkeit, ihr stumpfer Flackerglanz, ihre phantastische und doch abgezirkelte Wildheit ist mit der Ganzheit der Wirkung erkauft. Es fehlt einfach an Borniertheit im wörtlichen Sinne. Um so viel uninteressanter und primitiver der ‚Erdgeist‘ war, um so viel siegreicher sein Geschmetter. Der ‚Stoff‘ kommt hinzu. Hier ist ein Fall, wo die simple Tatsächlichkeit der dramatischen Vorgänge durchaus nicht belanglos ist. Damals stieg Lulu pompös zur Höhe; jetzt sinkt sie erbärmlich hinab. Damals leuchteten Schicksalssterne hinreißend hell; jetzt erlöschen sie zischend in Dunst und Dämpfen.

Der pragmatische Inhalt, der einen Absturz darstellt, gibt der ‚Büchse der Pandora‘ ihren balladesken Charakter. Die drei Akte sind wie drei Strophen, die keiner knapper, schauerlicher und skurriler dichten könnte wie Wedekind, wenn es ihm nicht gefallen hätte, eben drei Akte daraus zu machen. Sind diese Akte deshalb leer? Schon der Wechsel der Länder, der Schichten und der Typen bewahrt sie vor Monotonie. Der erste, der deutsche Akt hat die gepreßte Luft des verdunkelten Zimmers, in dem die Geschwitz, Alwa und Rodrigo die Gefangenschaft der Mörderin Lulu entweder aus Liebe oder aus Geldgier betrauern. Noch aus dem Gefängnis her bestrahlt ihr Reiz die drei Getreuen, die in ihrer Weltverschiedenheit gar nicht anders als aneinander vorbei reden können. Diese Scheindialoge bezeugen viel stechender und brennender die Einsamkeit, die Ausgeliefertheit, die Armseligkeit aller Kreatur als der Monolog, in dem die Geschwitz vor ihrem Tode davon redet. Freilich darf man weder in diesen Unterhaltungen noch in der Verkettung der Ereignisse eine reale Glaubhaftigkeit suchen, auf die der Dichter pfeift. Wie Lulu aus dem Gefängnis befreit wird, so braucht in keiner andern als in Wedekinds Welt ein Mensch befreit zu werden. Genug: sie ist da; und jetzt hätte allerdings, um ihren Zauber zu erklären, bei dieser Darstellung der ‚Erdgeist‘ voraufgehen oder eben die Darstellung überzeugender sein müssen. Es ist, im Buch, eine erschütternde Weise, wie ein Mann einer Frau über den Mord seines Vaters, über Schande und Treulosigkeit hinweg auf ewige Zeiten verbunden bleibt, wie das alles seine Liebe nicht mindern kann, sondern sie nur noch, bis zu herzverzehrender Qual, steigert. Aus dem Austausch von Gefängniseindrücken und Schriftstellerbekenntnissen bricht hier eine Lyrik hervor, deren Besonderheit der Zusammenklang von Alwas Seelenhaftigkeit und Lulus Seelenlosigkeit ist. Es wäre stillos, wenn wir jetzt etwa genau erführen, auf

welche Art das Paar mit dem ganzen Troß nach Paris zu gelangen gedenkt. Auch die Abruptheit gehört zum balladesken Charakter der Tragödie.

In Paris umwittert uns schon ein kräftiger und kräftig parfümierter Hauch von Zersetzung und Fäulnis. Lulu redet mit Schigolch — der ihr in früher Jugend vieles und später manchmal alles in allem war — wie sie im ersten Akt selbst mit Schigolch noch nicht geredet hätte. Das Milieu färbt ab. Mädchenhändler und Polizeispione in Personalunion, käufliche Frauen und käufliche Journalisten, Kupplerinnen und ihre Kunden, Kinderliebhaber, ihre Beute, andre sexuelle Zwischenstufen und ein Bankier, der das ganze Gesindel betrügt: das wirbelt nicht wie ein Teufelsspuk, sondern schlurft so gemächlich vorüber, daß die kleinsten Abscheulichkeitsmerkmale abstoßend sichtbar werden. Vor der Gefahr, in die Plumpheit der Naturalisten zu fallen, schützt Wedekind auch hier seine Sprache. Das ›sprüht‹ ja doch alles von Geist, könnte man sagen, wenn dieser Geist nicht so ätzend bitter, nicht so bösartig aggressiv wäre. Er trifft um so tiefer, als Wedekind nicht die Miene verzieht. Noch zeigt sich keine Sentimentalität; nicht einmal, wenn dieser Hexensabbath seinen Gipfel erreicht: wenn die Geschwitz gezwungen werden soll, zum ersten Mal einen Mann zu ertragen, und wenn sie sich Lulu, ihrem angebeteten Engel, zuliebe zwingen läßt. Es war sehr schön und schauspielerisch der Höhepunkt der Vorstellung, wie Maria Mayer an dieser Stelle einem Märtyrer glich, der unter unsäglichen Schmerzen, aber unsäglich beglückt, das Blut seiner Wunden an sich herunterrieseln fühlt.

London. Dachkammer. Abend. Schlamm und Verwesung. Schwaden von Not und Verbrechen erfüllen den finstern Raum. Aus Astarten, um die ein mystischer Duft von sinnverwirrender Schönheit war, ist eine zähneklappernde Vulgivaga geworden. Hier wagt Wedekind alles; auch künstlerisch. Er setzt auf Handgreiflichkeiten, die für sich selbst am besten sprächen, philosophische Maximen und resignierte Tröstungen. Er jagt das Gekreisch der Burleske und das Gejammer um ein verlorenes Leben hintereinander her. Er bemitleidet seine Geschöpfe und läßt sie selbst sich in einem Atem bemitleiden, bespeien und verlachen. Zur ekelhaften Fratze vergrinst, peitscht der eine Urtrieb den andern auf, ihm zu dienen. Die Schleusen öffnen sich und hervor bricht qualmend, gurgelnd, tosend und stinkend eine Flut, die verwüsten und befruchten wird. Es ist wie das jüngste Gericht, ein Sinnbild zugleich des barbarisch, aber auch idyllisch fessellosen Anfangs und der Entfesselung, aber auch der Versöhnung des letzten Endes. Lulu war Mensch, wurde durch Menschen zum Tier, wird, da sie Jack auf den

ersten Blick liebt, noch einmal zum Menschen und wird von ihm wie ein Tier zerfleischt. Aber bis zur Todesstunde ist ihr die Geschwitz nah, von der sie im reinsten und am unreinsten geliebt worden ist. „Bleibe dir nah“ — das ist vor der Höllenfahrt dieser Geschwitz ihr letzter Seufzer, der auch in Goethes Faust-Himmel gesungen werden könnte. Ist Lulu gerichtet? Sie ist gerettet.

* * *

Reinhardt hätte die Tragödie längst spielen müssen. Das münchner Gastspiel braucht ihn nicht zu hindern, diese Verpflichtung noch jetzt zu erfüllen. Was wir gesehen haben, war weit besser als gar nichts, aber weit weniger als die ‚Büchse der Pandora‘. München ist nicht Berlin. Vortreffliche berliner Episodisten werden in München gleich Mitterwurzers, und die münchner Eysoldt war den fünfhundert Berlinern eine Enttäuschung. Reinhardt hätte also für Lulu unbedingt die berliner Eysoldt dem Fräulein Johanna Terwin vorzuziehen, die bei ihm erst zu zeigen haben wird, ob ihr Rollen dieser Art nicht liegen, oder ob sie überhaupt nur eine Schauspielerin zweiten Ranges ist. Sie geht ähnlich wie die Durieux; aber es sieht nicht so aus, als ob sie das müßte, sondern als ob sie es wollte. Ab und zu schreit sie ein bischen, wo es gar nicht nötig ist. Das Organ, das dabei zu Tage kommt, ist nicht klein und nicht häßlich und würde für Judith reichen. Aber daß die Seele für Judith reicht, ist nach Lulu kaum anzunehmen. Wahrscheinlich wird es gut sein, das Fräulein hier in ein ganz andres Fach zu schieben. In München ist man dämonisch, wie Ibsens Molvik dämonisch ist, und so hoffen wir, die schwärzliche Teufelinne aus der Maximiliansstraße in der Schumannstraße als ein weißes Engelein wiederzusehen. Da diese Lulu den Blutgeruch von Wedekinds Werk in ein Kamillenrüchlein verwandelte, war den übrigen Darstellern mehr aufgebürdet, als die meisten leisten konnten. Ein Alwa, auf den von Lulu nichts ausstrahlt, muß doppelt soviel Leuchtkraft in sich haben, als von einem feinen, aber kargen Schauspieler wie Herrn von Jacobi billigerweise zu verlangen ist; und ein Rodrigo, der mit so unwählerischen Mitteln soll arbeiten dürfen wie Herr Basil, muß zum mindesten von zweifach feinen Partnern paralysiert werden. Nun, man freute sich, daß ein paar Partner immerhin einfach fein waren: Herr Graumann, der sich als Mädchenhändler und Polizeispion für die berliner Vakanz eines scharfen Elegants empfahl; Herr Carl Goetz, der als betrügerischer Bankier und als exotischer Besucher Lulus bewies, daß er nicht auf das Genre des Latzkoschen Apostels beschränkt ist; Wedekind selbst, der eine so glückliche Zunge für seine

eigene Diktion hat, aber den Jack doch nicht blos sprach, sondern auch umriß; Herr Steinrück endlich, dem freilich selbst dafür, daß er den Schigolch rundherum traf, eine gewisse Unpersönlichkeit der Regieführung nicht nachgesehen werden kann. War, was er gab, vielfach nicht eher ein Büchschen der Pandora von Gustav Wied? Aber er trägt wohl nicht die ganze Schuld. Hätte Lulu die Wedekindsche Härte und Strenge gehabt, durch die die Geschwitz der Maria Mayer zu einer ebenso menschlich echten wie stilreinen Gestaltung wurde, dann wäre ja fast alles gut gewesen.

Gespräch vom sterbenden Mahler / von Paul Stefan

Wir gingen vom See hin in die Maiendämmerung. Die große Stadt war fern. Kiefernstämme flammten in der letzten Sonne auf. Frau Agnes war fröhlich.

„Heute wird er sterben," dachte ich.

Sie sang einige Takte der Brünhilde. Ich war verwundert, diese seelenhafteste Liedmittelstimme so zu hören. Da sprach sie: „Manchmal hasse ich Wagner. Aber ich möchte ihn singen, auf der Bühne singen können. Für den Künstler gibt er das höchste Glück. Und die reichsten Ausblicke."

Ich nickte. Das Vorspiel zum Lohengrin war zwischen uns, und wieder sah ich den Mann, der es den Lebenden entsiegelt hatte.

„Ausblicke in die Zukunft," sagte ich, „öffnen sich heute vielleicht bei Kokoschka. Und schon geht Arnold Schönberg seinen Weg. Habe ich Ihnen von seiner ›Glücklichen Hand‹ erzählt? Aber mir scheint in diesen Tagen alle Zukunft wie verhüllt. Er, der von uns gehen wird, öffnete Ausblicke in die Vergangenheit. Er lehrte, im höchsten Sinne, das Werden der Oper. Ihm verdanken wir Beethoven, ihm Mozart, ihm Gluck und Weber. Und ich, Frau Agnes, habe nicht umsonst gelebt. Denn ich habe alles dies gehört und gesehen, ich habe es erfahren, ich bin Zeuge geworden. Jahrzehnte werden es nicht fassen können. Niemand wird es glauben, und es wird gewesen sein."

„Sprechen Sie," bat die Frau und wurde andächtiger als der Abend. „Sprechen Sie noch einmal!"

„Ich denke an den Fidelio. Jeder Ton, jeder Takt, jeder Schritt, jede Geste war tragisch, überwindend, erlösend, war Sehnsucht, Frau, Mensch und Gott. Ich denke an die Symphonie Leonore. Ich denke an strömendes Licht, an den jubelnden Beethoven der allerletzten, befreiten Szene. Ich denke an Don Giovanni. An die sammtene Pracht eines südlichen Sternenhimmels, an ein übermütiges Schloß, an Kirchhofsworte, die erbeben machten, an schneidende Klänge des Cembalo

(er spielte es selbst), an das rasende Finale ganz in Rot und Hölle. Das Drama der Romantik, von einem Genius des achtzehnten Jahrhunderts geahnt, von einem Genius des einundzwanzigsten visionär erfüllt. Ich denke an die Euryanthe. Sie war Gesetz und Herrlichkeit geworden. Alle Gegenwart leuchtete in ihr. Ich denke an die Iphigenie. Da stand der Ritter Gluck und forderte sein Recht wie durch Nietzsche und Hofmannsthal. Er, der von uns gehen wird, er hatte hier geschaffen, was keiner von uns, die wir auf das deutsche Festspiel hofften, je erträumen konnte. Hier war das Ereignis und das Ende, der Gipfel eines Jahrzehnts von Arbeit, die erst durch diesen Einzigen möglich geworden ist. Hier war der Meister, der Vollender, der Schöpfer."

Frau Agnes fragte: „Welcher Pfad führte ihn so hoch? Konnte ihm das nach zwanzig Jahren Theater noch werden?"

„Ja, weil er alles Theater durchschaute. Nein, weil er aus eigener Musik erwachsen war. Was in den Liedern und Symphonien tönte, ist für Sie, für viele, für alle und für Sie, weil für die Besten, noch unerschlossenes Gut. Die richten wollten, erklärten den Musiker aus dem Dirigenten und Interpreten. Die Erkenntnis wollen, werden den Dolmetsch andrer aus dem Dolmetsch des eigenen Ich verstehen lehren. Nur wer selbst sonnenhaft war, vermochte wie er die Sonne zu schauen; nur wer selbst Titan war, Titanen zu entfesseln. Nur, wer seinen Glauben hatte, konnte, durfte seinen Dämon ertragen. — — Wie schön haben Sie, Frau Agnes, sein ‚Urlicht' aus dem Wunderhorn, diesen Wendegesang der zweiten Symphonie, gesungen. Das ist der Weg zu seinem Wesen, wie ich es erschaut und hinausgerufen habe in den festlichsten Tagen, die mir mein Leben gönnte. Fragen Sie nicht und zweifeln Sie nicht, Frau Agnes: die großen Reiche erschließen sich nur dem Glauben, der Demut, der Geduld. Aber Sie gehören ihm schon. Sie müssen ihm gehören. Erinnern Sie sich, was Sie nach dem Schluß von Reinhardts zweitem Faust sagten? Wie wir hier am Wort verzweifeln müßten, wie alles Sprechen keine Lösung sei und keine Musik auf Erden in diesen Himmel geleiten könne? Wohlan, Sie werden wie die zweimal Dreitausend von München diese Achte Symphonie erleben, die himmlische Musik zu Faustens Vollendung, ohne die wir Goethe nicht mehr glauben werden: in einer Zeit, die nicht mehr Uebergang ist, nicht mehr zum Kritiker betet, in einer nahen Zeit, der Wissenschaft nicht mehr Weisheit sein wird. So wird es sein!"

Wir gingen heim; nach Stunden der Erschütterung, in denen alle dachten, was kommen müßte, war die Mitte der Nacht gewichen. Der Musiker mit dem gemeißelten Kopf eines jungen Heiligen kam uns entgegen. „Er ist tot," flüsterte er und stand im ungewissen Grau eines Morgens.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Das Burgtheater brachte, unter Führung des Baron Berger, neu inszeniert: Herodes und Mariamne. An diesem großartigen dramatischen Trutzbau — zu dessen Füßen ein ganzes Panorama von Abgründen aufgerollt ist, dessen tollkühne Balance den Betrachter mit unruhigem Staunen erfüllt, dessen erhabene Verzwicktheit ihn erdrückt und irritiert — an diesem Werk läßt sich klarer als an irgend einer andern Hebbelschen Tragödie deren inneres architektonisches Gesetz erkennen. Hebbel baut nicht wie der Künstler Solneß: Grundmauern mit Luftschlössern darauf; sondern umgekehrt: Luftmauern, die massive Architekturen tragen. Hier, in ‚Herodes und Mariamne‘, sieht mans am deutlichsten. Eine doppelt bedingte Eventualität, ein zweiästiger Konditionalsatz wird die Basis tragischen Geschehens. Wenn, falls dies geschähe, dann infolgedessen das und das nicht geschähe . . .: so spiralig eingedreht ist die gedankliche Voraussetzung der tragischen Aktion. Aus einer bedingten Möglichkeit quillt der Strom höchst greifbarer Wirklichkeiten. Kurz formuliert, könnte man von diesem Herodes-Drama sagen: Hier werfen die Schatten Ereignisse.

Die Inszenierung des schwierigen Stückes durch Baron Berger war auf eine prunkvolle und noble Manier kläglich. Der Burgtheaterstil (oder was heute dafür ausgegeben wird) war streng gewahrt. Das heißt: alles, was für einen Regisseur unentrinnbar selbstverständlich, vollzog sich mit Würde und in einem kostbarern Rahmen, als hauptstädtische Privat- oder Provinztheater sich ihn leisten könnten. Eine Regie mit einwandfrei funktionierenden Reflexbewegungen. Ein besonderer Wille, eine eigenbürtige Absicht war nirgends merkbar. Das Selbstverständliche geschah; womit freilich noch lange nicht der Kreis des Notwendigen, geschweige denn der Kreis des Möglichen ausgeschritten war.

Herodes: Albert Heine. Er hat, seit er die Rolle vor zwei Jahren hier gespielt, an Ruhe gewonnen, an Kraft und Wärme eingebüßt. Burgtheaterstil? Es gibt eine ganze Reihe von Höhepunkten in seiner Darstellung; einen höchsten Punkt vermißt man. Irgend einen absolut großen Moment, der an und für sich als solcher zu empfinden wäre, der nicht nur relativ, durch sein Aufragen über kleinere Augenblicke, in deren Kette er eingeschaltet ist, groß wirkte. Alles Technische der Rolle meistert Herr Heine bewundernswert; sein Ton und seine Gebärden sind erstaunlich vielfältig differenziert. Auch hat seine Rede an Reinheit und Verständlichkeit gewonnen. Trotzdem möchte man den Abklärungsprozeß, den er im Burgtheater mitzumachen scheint, fast bedauern. Herrn Heines Talent zeigte immer Flecken von Genialität; die sind jetzt, im Interesse der Sauberkeit, so ziemlich heraus-

geputzt. Es steckte in seinen fertigsten Kunstleistungen immer noch ein Stück unverarbeitetes, verheißungsvolles Rohmaterial; man wußte nicht: Ist es nur Schlacke oder birgt es Edleres? Immerhin intrigierte es den Zuschauer. Nun erscheint seine Kunst viel glatter, sicher abgeschlossen, schöner, wenn man will. Aber das Intrigierende ist weg.

Frau Bleibtreu war eine strenge, königliche, überlebenskühle Mariamne. Ihr Gekränktsein hatte viel edles Pathos und ihre Todbereitschaft einen fernher klingenden, distanzierten Ton der Entrücktheit, der anzudeuten schien, es sei eine innerlich bereits Gestorbene, die da vor ihren Richtern stünde, ein abgeschiedenes Wesen, für das der leibliche Tod nur noch eine letzte Formalität. Frau Bleibtreu ist eine große Schauspielerin. Aber an ihrer klassizistischen marmornen Glätte haftet die Empfindung des Hörers nicht. Sie hat, auch in der Sprache, so blankgeschliffene, monumentale Ausdrucksformen für Liebe, Schmerz, Leidenschaft und andre heiße Angelegenheiten, daß man deren Hitze gar nicht mehr durchspürt und nicht recht weiß: Handelt sichs hier um den statuesken Ausdruck eines Menschenschicksals, oder handelt sichs um das Schicksal einer Statue? Frau Lewinsky als Schwiegermutter rechtfertigte alle miserablen Couplets, die jemals diesem unbeliebten Verwandtschaftsgrad gewidmet wurden. Einfach talentlos war der Auftritt der Heiligen drei Könige. Sie sprachen in einem trübsinnig-psalmodierenden Ton, und benahmen sich wie gemietete Weihnachtsmänner. Von der zauberisch-märchenhaften Stimmung dieser Szene verspürte man keinen Hauch, von dem kindlich-frohen, seligen Bewußtsein in ihrem Busen ließen die drei griesgrämigen Kartenkönige nichts merken. Ein rosiges Kindergemüt enthüllte sich in dem Arrangement von Mariamnens Bacchanale. Es war feinster Kinemakolor. Und erfreute durch die sittliche Scheidung in zwei Gruppen: für Herren — für Damen.

* * *

Das Deutsche Volkstheater spielte: ‚Ein Engel', Lustspiel in drei Aufzügen von Alfred Capus. Ein niedliches, feines Stück ohne üblen Nachgeschmack. Handelt von einer kapriziösen jungen Frau, die, hold und leichtsinnig, mit ihrem und andrer Schicksal spielt, viel geliebt, viel begehrt wird, würdige Männer lächerlich, lächerliche Patrone rührend macht, auf die naivste Weise Schlimmes tut, einer Logik des Lebens und Liebens folgt, die zum Küssen oder zum Totschlagen ist (je nachdem sie zum Wohl oder zum Wehe des betroffenen Männchens gedeiht) und Verwirrungen stiftet, die tragisch enden müßten, kämen sie nicht glücklicherweise einem Lustspieldichter in die freundlichen Hände. Eine Komödie mit Tiefen ist der ‚Engel' gerade nicht; aber seine bewegte Oberfläche täuscht doch hie und da etwas Aehnliches vor. Alle Dialoge des Alfred Capus haben diese nette Nuance: einiges Wissen ums Problematische der Dinge durchschimmern zu lassen. Es

ist immer wie ein ungesprochenes: Wenn ich wollte, Zeit hätte und es mir nicht zu langweilig wäre, sollte Euch schon das psychologische Gruseln angehen! Aber ich will eben nicht ... Es kann eine Finte sein. Immerhin: so ahnungslos platt, so somnambul-seicht wie seine deutschen Confrères ist der Franzose niemals. Er hat immer eine Art schamhaften Bewußtseins der Oberflächlichkeit und ein recht taktvolles Bedürfnis, sie zu verschleiern.

Dieses Stück (und mit ihm das Frauenschicksal, das seinen Inhalt ausmacht) zeigt die aesthetisch befriedigende Linie einer Schraube; aber auch das Fad-Unendliche dieser reizvollen und einfachen Maschine. Es rotiert. Und würde sich, ohne vom Platze zu kommen, in seinen netten Windungen noch lange (bis zum leiblichen oder mindest bis zum geschlechtlichen Tod der Heldin) fortdrehen, wenn es nicht durch Dichters Willen zur Ruhe käme. Zu einer vorläufigen Ruhe, die nicht recht geheuer ist. Dieses Stück hat einen feinen und zierlichen Dialog, der es geschmeidig macht und ihm hilft, aus den bösesten Engen sachte zu entwischen. In solche Engen gerät es oft. Zumindest zweimal in jedem Akt nimmt die Komödie einen Anlauf, ernst und düster zu werden, aber sie bleibt doch konsequent, unerschüttert ein Lustspiel. Nicht aus innerer Nötigung oder irgend welcher äußern Folgerichtigkeit gemäß, sondern: dank persönlicher Intervention des Autors. Das tragische Naturschauspiel des „Blitzes aus heiterm Himmel" findet hier sein flottes Gegenstück. Aus schwärzestem Gewölk trifft die Menschen des Stückes jählings der heitre Himmel. Wie solch ein gutmütiger Franzose die Welt regiert, das darf man sich gefallen lassen! Die nonchalanteste Knock-about-Logik waltet. Man sticht Menschen ins Herz, und sie sagen: Ein Glück, daß nichts Ernstes passiert ist. Man schnürt ihnen die Kehle zu, und sie röcheln einen chevaleresken Scherz. Man nimmt ihnen ihr Liebstes, und sie sind erleichtert. Das besonders. Aber vielleicht ist gerade dies der Reiz des Spiels, daß es so flink und leicht, flinker und leichter, als das Leben es vermöchte, über Abgründe setzt; und den Traum einer paradiesischen Welt vorscherzt, in der auch die schlimmsten Wunden im magischen Hui sich wieder schließen.

Die Pendelnde war Fräulein Hedwig Reinau. Sie macht entschieden Fortschritte. Ihre geschickte, muntere Temperamentlosigkeit bekommt allgemach Freiheit und Routine. Am besten ist sie, wenn sie was Nüchternes, Klares, Unsentimentales, recht Kindlich-Grausames zu sagen hat. Das bringt sie in ihrer kühlen, frischen Art sehr nett. Aber ihr Spiel ist herzlos. Puppig, würden die Berliner sagen. Es hat eine arme, glatte Physiognomie, die durch keinerlei Mienenspiel gelockert scheint. Wäre nicht hie und da das bischen Tremolo in der Stimme, das Gefühl vorvibrierte, es würde jedes Zeichen wärmerer Regung fehlen. Des Fräuleins ganze schauspieleri-

sche Persönlichkeit ist wie emailliert; so hübsch und rosig und detailarm und starr. Wenn man der jungen Dame, zur künstlerischen Förderung, einen Rat geben dürfte, wäre es dieser: sich möglichst rasch möglichst unglücklich zu verlieben.

* * *

Gleichfalls am Deutschen Volkstheater (im Rahmen der Freien Volksbühne): Einsame Menschen. Es sind gerade zwei Jahrzehnte her, daß dieses Drama Gerhart Hauptmanns erschienen ist. Und man merkt ihm die zwanzig Jahre an. Die Probleme, die in den einfachen Ablauf der Komödie — Perspektiven erweiternd — hineinspielen, haben von ihrer Schärfe und Gefährlichkeit manches verloren. Die Proteste, die hier ein gebundenes Ich gegen die Bindung durch Religion, Erziehung, Familie erhebt, klingen nicht mehr kühn und umstürzlerisch. Die Fragen, die hier einst brannten, sind wesentlich abgekühlt; wie überhaupt der gedankliche Brennstoff der Komödie so ziemlich verbraucht scheint. Nicht so, was sie an Empfindung und an poetischer Zartheit birgt. Auch die knappen, bescheidenen, fast keuschen Linien, mit denen dieses Schauspiels Menschen und deren Schicksale umrissen sind, haben an künstlerischem Reiz nichts eingebüßt.

Was die Einsamkeits-Probleme anlangt, die das Stück aufrollt — die Not der unendlichen Distanz zwischen verwandten Seelen; die Not der unendlichen Nähe zwischen Individuen, die in grundverschiedenen geistigen Welten heimisch sind und also auch grundverschiedene geistige Idiome sprechen — was all diese Beziehungs-Problematik anlangt, so scheint sie, heute wie seinerzeit, ein wenig absichtlich und erklügelt. Denn ein eigentlich Sekundäres ist hier in den Mittelpunkt (und im Titel auch an die Spitze) des Dramas gestellt: eben das Einsamkeits-Problem. Fast sieht es aus wie eine schamhafte Maskierung, wie eine kokette Standesüberhebung des rein erotischen Problems, um das sichs in der Tragödie handelt, das ihr Kern, ihr Kraft- und Bewegungszentrum ist. Wie Johannes Vockerath, der sich selbst betrügende Betrüger, dieses erotische Problem in ein soziales umzudenken versucht, wie er ein Bedürfnis des Herzens und der Nerven dialektisch aus Herz und Nerven hinausjagen und ins Gehirn verschicken will, wie er, halb unbewußt, seine Liebe als Freundschaft verkleidet und die Konterbande in sein Heim zu schmuggeln trachtet: das ist der wertvolle menschliche, tragische und tragikomische Gehalt des Stückes. Das Deklamieren vom Verstanden- und vom Nicht-Verstanden-Werden, von der geistigen Kongruenz hier und der geistigen Inkongruenz dort, all diese advokatorischen Uebungen lassen kalt. Weil wir spüren, daß sie nicht Bekenntnisse eines Herzens, sondern eben Zweck-Plaidoyers sind, Verstands-Hülfen für ein Gemüt in der Klemme. Hier geht es nicht um Prinzipien und Anschauungen. Sondern hier geht es um ein konkretes Stück Verlangen und Leidenschaft, zu dessen

Verteidigung Prinzipien und Anschauungen gezückt werden. Und des Johannes Vockerath Dilemma steht, ehrlich, nicht so: Hier die gewöhnliche, da die ungewöhnliche Frau; sondern es steht simpel-brutal so: Hier die gewohnte Frau, und da die ungewohnte. Die Andere! Die ewige Siegerin: die Andere! Man könnte sich die Situation der drei Menschen: Johannes, Käthe, Anna auch umgekehrt denken. Das Drama bliebe dasselbe, nur die Freiheits-Dialektik des Johannes, die Farbe seiner Argumentation würde sich ändern. Wär' er an die hochgebildete Anna gebunden, und es käme die einfache, naive Käthe neu ins Haus: dieser schwache, nervöse, tief erotische Mann hätte dann vermutlich mit der gleichen Inbrunst, mit der er jetzt seiner Sehnsucht nach einer verstehenden Frau Worte leiht, seine leidenschaftliche Sehnsucht nach einem ahnungslosen, unkomplizierten Geschöpf vordeklamiert; sein quälendes Verlangen, einmal auszuruhen bei einem Wesen, das stark und einfach und ungeistig wie die Natur selbst sei, das ihn seelisch regeneriere, das die unentbehrliche Ergänzung seines Ich wäre, das ihn durch hold Unbewußtes erlöse von den Qualen der ewigen Bewußtheit, das ihm nicht mit Kritik und ‚Verständnis' und Teilnahme seine Arbeit vergälle, das seine Schöpfer-Einsamkeit respektiere, kurz und gut: das ihm zum Leben so notwendig sei wie Luft und Licht. Ungefähr so hätte dann Johannes gesprochen. Denn nichts ist verlogener als die Liebe, und nichts lügt geschickter, und nichts lügt so ahnungslos dessen, daß es lügt. Sehr fein hat, scheint mir, der Dichter der ‚Einsamen Menschen' das ein wenig Lächerliche dieser Geburt eines prinzipiellen Pathos aus einer ganz individuellen, zufälligen Bedrängtheit gefühlt und deshalb überaus solide vormotiviert. So gab er dem Vockerath die gutmütig-pietistischen Eltern, die nervöse Reizbarkeit, die schmerzhaft durchgemachte Entwicklung zum Freigeist, die Unbefriedigtheit im Verhältnis zur Gattin (auch ehe noch die Andere erschienen). Und dieses Verhältnis des Johannes zu Käthe ist eigentlich, ob mit, ob ohne Anna Mahr, die unheimlichste psychologische Partie des Dramas. Ich weiß nicht, wo sonst noch von einem Dichter (Strindberg ausgenommen) gezeigt würde, wie furchtbar und grimmig schwache Menschen eben durch ihre Schwachheit einander malträtieren können. Weit ärger als starke. Wie sie ahnungslos verletzen, ahnungslos den andern aufs Herz treten, in Reue dann sich selbst quälen, für diese Selbstqual neuerdings im Mißhandeln des andern ihre Revanche suchen, wie sie Wunden schlagen, die Wunden zärtlich verstreicheln und im Streicheln neue aufreißen, wie sie, anfallsweise, fast in einem Zustand geistiger Störung, einander wehe tun, weher, als es kaltblütig Grausame vermöchten, wie sie mit raschen Verzeihungen und Kompromissen und Güte-Räuschen jegliche Art von Verständnis unmöglich machen, gleichsam das Opfer nur laben und erfrischen, um es neuen Leiden zuzuführen. Diese ganze infernalische Technik des Marterns

mit stumpfem Messer und halber Kraft, wie schwache Menschen sie aneinander üben, exemplifiziert sich in den Gesprächen zwischen Johannes und Käthe Vockerath.

Das Deutsche Volkstheater widmete den ‚Einsamen Menschen' eine schöne, feine, stille Aufführung. Herr Kramer führte Regie; und ich glaube, er hat nie etwas Besseres zustande gebracht als diese Vorstellung mit ihren diffizilen halben und Zwischen-Tönen, ihren leichten Uebergängen und ihrer zart verwischten, die Atmosphäre färbenden Melancholie. ‚Russisch' war es geradezu. Herr Onno war der Johannes. Man sah eigentlich zum ersten Mal, was dieser junge Künstler eigentlich kann. Seine Kunst ist ein bischen schmächtigen Formats; aber von einer nervösen Energie belebt, die Licht und Wärme zu entwickeln vermag. Klug, menschlich, leidvoll spielte Herr Onno den seelenkranken Johannes, den gequälten Quäler, sehr schön klang die hochgespannte Saite seiner Leidenschaft, und die ganze Figur war umflimmert von erotischem Glanz, der manchmal verderblich wie die Sünde funkelte und manchmal in glorienhafter Milde leuchtete. Eine ergreifend schlichte Käthe war Fräulein Hannemann. Voll angstvollen Staunens über ein Schicksal, das sie nicht begriff, mütterlich durchaus in ihrer Liebe und in ihrem Schmerz. Vortrefflich auch der nüchtern knarrende Skeptiker, der Maler Braun, den Herr Edthofer mit einem leichten Schimmer von Humor verliebenswürdigte. Die Anna Mahr spielte Frau Galafrès mit nobler Einfachheit; einer Einfachheit, die allerdings hie und da von Nüchternheit nicht mehr zu unterscheiden war. Den Tränen der Frau Galafrès fehlt leider die Kraft, zu rühren. Diese hochbegabte Künstlerin hat, auch wo sie ganz echt und treuherzig sein will, etwas Gestockt-Raffiniertes in ihrer Art, das den Hörer kalt und mißtrauisch macht. Darum spielt sie auch so vortrefflich die domestizierten Raubtierchen, denen die edle Gottesgabe der Canaillerie fast, aber eben nur fast, abhanden gekommen ist.

Eugène Brieux / von Bernard Shaw (Schluß)

Das Tabu

Wir können daher auf die Autorität des erlesenen Komitees hin annehmen, daß das Verbot der öffentlichen Aufführung Brieuxscher Stücke durch die englische Zensur nicht den geringsten vernünftigen Anhaltspunkt dafür gibt, sie als unanständig zu verdammen — eher das Gegenteil. Tatsächlich würden die meisten Menschen, aufgefordert, die Stellen zu erraten, gegen die der Zensor Einsprache erhob, falsch raten. Ganz bestimmt riete ein Franzose falsch. Der Grund ist, daß — wiewohl in England wie in Frankreich der sogenannte ‚gute Ton' keine sachlich begründete Unterscheidung

ist zwischen dem, was gesagt werden muß, und dem, was nicht gesagt werden sollte, sondern einfach die Beobachtung einer Reihe von Verboten — daß gleichwohl diese Tabus in England nicht dieselben sind wie in Frankreich. Ein Franzose von peinlich korrektem Benehmen wird manches Mal ganz ahnungslos eine englische Dame erröten machen, indem er etwas erwähnt, was in feiner englischen Gesellschaft nicht erwähnt werden darf, obgleich es in Frankreich vollkommen möglich ist. Um ein einfaches Beispiel zu wählen, ist ein Engländer, der zum ersten Mal Frankreich besucht, immer in Verlegenheit und manchmal verletzt, wenn er sieht, daß die Person, die die Aufsicht über einen öffentlichen Anstandsort für Männer hat, eine Frauensperson ist. Ich kann nicht analoge Beispiele von der Art und Weise geben, in der Engländer die französische Nation verletzen, weil ich glücklicherweise von all den Cochonnerien, die ich mir zweifellos zuschulden kommen lasse, keine Ahnung habe. Aber daß ich den braven französischen Bürger bis auf das Mark seiner Knochen gelegentlich durch meine Unzartheit verletze, das ziehe ich nicht in den geringsten Zweifel. Es gibt nur ein Epitheton, das für Fremde im allgemeinen Gebrauch ist. Dieses Epitheton ist: schmutzig.

Die Haltung des Volkes den literarischen Künsten gegenüber

Diese Unterschiede zwischen Nation und Nation bestehen auch zwischen Klassen und Klassen und zwischen Stadt und Land. Ich will hier nicht auf die Streitfrage eingehen, ob die Art des Bauern, sich zu schneuzen, oder die des Junkers reinlicher und hygienischer ist, obgleich meine Erfahrung als Stadtrat über die Verbreitung von Epidemien durch Wäsche mich auf die Seite des Bauern zieht. Ueber jeden Zweifel erhaben ist, daß dem einen die Art des andern ekelhaft vorkommt. Und wenn man von physischen Tatsachen zu moralischen Ansichten und ethischen Ueberzeugungen übergeht, sieht man denselben Antagonismus. Ein großer Teil, vielleicht der größte, des englischen und französischen Volkes findet alle Romane, Stücke und Lieder allzu liederlich, und in der Gewohnheit, sich an ihnen zu erfreuen, das Zeichen eines wertlosen Charakters. Für solche Leute sind die Unterschiede nicht vorhanden, welche von den literarisch gebildeten Gesellschaftsschichten gemacht werden zwischen Büchern für junge Mädchen und unsaubern Büchern — zwischen ‚Paul und Virginie' und ‚Mademoiselle de Maupin' oder ‚Une Vie', zwischen Mrs. Humphry Ward und der Ouida. Alle Verfasser und alle Leser von Liebesgeschichten sind in gleichem Maße schamlos. Das kultivierte Paris wie das kultivierte London sind leicht geneigt, die Leute zu übersehen, die, da sie selten lesen und niemals schreiben, kein Mittel haben, sich Gehör zu verschaffen. Aber diese einfachen Leute übertreffen die Kultivierten an Zahl gewaltig; und wenn sie sie auch an Einsicht übertreffen könnten, würde die Literatur zugrunde

gehen. Doch ihre Unduldsamkeit gegen die Dichtung ist noch nichts in Vergleich mit ihrer Unduldsamkeit gegenüber einem Faktum der Wirklichkeit. Unlängst hörte ich, wie ein englischer Gentleman ein sehr einfaches Faktum in den folgenden Ausdrücken feststellte: „Ich konnte mit meiner Mutter niemals auskommen. Sie mochte mich nicht; und ich mochte sie nicht; mein Bruder war ihr Liebling." Eine ungeheure Menge lebender Engländer und Franzosen wäre dafür, daß man den Menschen, der so gesprochen, lebendig verbrenne; obgleich seine Worte ganz wahrscheinlich und natürlich würden, wenn man das Wort Mutter durch Stiefmutter und das Wort Bruder durch Halbbruder ersetzte. Und dies, wohlgemerkt, durchaus nicht darum, weil diese Menschen alle ihre Mütter anbeten oder von ihnen angebetet werden, sondern einfach deshalb, weil sie die feststehende Vereinbarung getroffen haben, daß der angemessene Name für die Beziehung zwischen Mutter und Sohn ‚Liebe' sei. Wie bitter und feindlich diese tatsächlich in manchen Fällen sein mag — sie mit einem andern Namen zu benennen, ist ein Bruch der Konvention. Und die instinktive Logik der Furchtsamkeit läßt sie folgern, daß ein Mensch, dem diese Abmachung nicht heilig, ein gefährlicher Mensch sei. Ihnen bedeuten die zehn Gebote nichts andres als willkürliche Abmachungen, und der Mensch, der heute sagt, daß er seine Mutter nicht liebe, der kann, so folgern sie, morgen stehlen, morden, ehebrechen und falsches Zeugnis wider seinen Nächsten ablegen.

Warum ‚Les Hannetons' der Zensur zum Opfer fielen

‚Les Hannetons' ist eine machtvolle und sehr überzeugende Darstellung des Trügerischen jener Art Freiheit, welche die Männer sich zu sichern trachten, indem sie sich weigern, zu heiraten, und statt dessen mit einer Geliebten leben. Das Stück ist eine Komödie: die Zuhörer lachen fortwährend, aber der liederlichste Mensch, der zugegen ist, verläßt das Theater überzeugt, daß der unglückliche Held zehnmal besser daran getan hätte, sich zu verheiraten als in die Sklaverei zu geraten, in die ihn seine Liaison gebracht hat. Es wäre sehr gescheit, wenn Universität und Polytechnikum unter die Dinge, die sie als pflichtmäßig zu absolvieren vorschreiben, den Besuch einer Vorstellung von ‚Les Hannetons' aufnähmen.

Wer nun das Vorgehen der Zensur nicht kennt, könnte sofort zu dem Schlusse gelangen, daß der Einwand des Zensors sich gegen die bühnenmäßige Vorführung zweier Menschen richtete, die in unmoralischen Beziehungen zusammenleben. Diese Annahme aber wäre durchaus irrig. Der Zensor machte deswegen nicht die geringste Schwierigkeit. Selbst die spaßige, aber grausame Szene, in welcher die Frau dem Mann schön tut, indem sie ihn auf einen gewissen empfänglichen Fleck des Nackens küßt — eine Szene, vor welcher unser errötendes

Gewissen wie vor einem glühenden Eisen zurückschreckt — wurde ohne ein Wort des Widerspruchs zugelassen. Aber da ist eine scharfe Stelle in dem Stück, in welcher die Frau einer Freundin, einem Mädchen, gesteht: eine der Lügen, durch die sie den Mann dazu brachte, Beziehungen mit ihr einzugehen, habe darin bestanden, daß sie ihm gesagt habe, er sei nicht ihr erster Liebhaber. Die Freundin ist einfach genug, Ueberraschung darüber auszudrücken, in der Meinung, daß dies, weit davon entfernt, verführerisch zu wirken, Eifersucht und Widerwillen hätte hervorrufen müssen. Die Frau erwidert, daß, im Gegenteil, kein Mann die Verantwortung gern auf sich nähme, ein Mädchen zu ihrem ersten Schritt vom rechten Wege zu verführen, und daß Mädchen sich deshalb hüten, den Männern die Wahrheit zu sagen.

Das ist einer jener furchtbaren Entblößungszüge, mit welchen ein Meister des Realismus eine soziale Wunde plötzlich exponiert, eine Wunde, die mit sentimentalem Unsinn über irrende Magdalenen, mit lasterhaftem Unsinn oder einfach mit zimperlichem Schweigen übertüncht worden ist. Kein junger Mann und kein junges Weib, die das hören, können sich, wie anarchistisch immer ihre Meinungen über das geschlechtliche Betragen sein mögen, nachher auch nur vorstellen, daß die Beziehung zwischen les Hannetons ehrenhaft, reizend, gefühlsmäßig interessierend oder von der eigenen Selbstachtung zu verzeihen sei. Man fühlt instinktiv, daß in ihr etwas im tiefsten Grunde Unanständiges ist, trotz der Unschuld der natürlichen Liebe, die das Paar füreinander hegt. Doch ist gerade das die Stelle, die der Zensor nicht durchgehen lassen wollte. Alles übrige wurde regelrecht zugelassen. Die Schaustellung des hübschen, ränkevollen, verlogenen, sinnlichen Mädchens, das sich mit triumphierendem Stolz des schäbig vorsichtigen, sinnlichen Mannes bemächtigt und sich dadurch das verschafft, was viele Frauen „ein vergnügtes Leben" nennen würden: diese Schaustellung wurde erlaubt und durch das Hofanstandszeugnis ermutigt. Aber der tödliche Zug, der es selbst dem gedankenlosesten Paar im Zuschauerraum unmöglich machen mußte, hinzugehen und ebenso zu tun, ohne sich selbst zu verachten: der wurde verboten!

Brieux zeigt die Kehrseite der Medaille

Aber Brieux ist nicht, wie der gewöhnliche Mensch zumeist, ein bloßer Reaktionär gegen die letzten Versehen und Irrtümer. Er wird nicht zum Atheisten bei jeder Unvollkommenheit, die er in der populären Theologie entdeckt, und er gerät nicht in den gröbsten Aberglauben, wenn irgendein Jesuit, der zufällig ausnahmsweise klug und gewandt ist (nebenbei bemerkt: ungefähr das Letzte, was ein wirklicher Jesuit jemals ist), ihm zeigt, daß der gewöhnliche Atheismus nur Theologie ohne Sinn oder Zweck sei. Wenn Brieux einen gewöhnlichen Menschen auf die Tatsache aufmerksam macht, daß der Malthusianis-

mus eine unerwartete empörende Situation geschaffen hat, so erfaßt diesen sofort ein heftiges Vorurteil dagegen, und er weist auf die Tatsache der abnehmenden Bevölkerung hin als Beweis dafür, daß der Malthusianismus der Menschenrasse den Untergang bringe, und schreit nach Rückkehr zur ehelichen Moral seiner Großmutter, wie es Theodor Roosevelt tat, als er Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika war. Es wurde daher für Brieux notwendig, sich ihm in seinem tollen Lauf entgegenzustellen, und er schrieb ein andres Stück, ‚Maternité‘, um ihn an die Theorie von Malthus zu erinnern und ihn zu warnen — wenn er fähig ist, sich warnen zu lassen — daß der Fortschritt nicht durch panikartiges Zurück-und-Vorwärtsstürzen zwischen einer Torheit und der andern erreicht wird, sondern, indem man alle Bewegungen siebt, und, was beim Sieben übrig bleibt, dem Gebäude unsrer Moral hinzufügt. Denn die Tatsache, daß der Malthusianismus neue Verbrechen möglich gemacht hat, sollte ihn nicht diskreditieren und kann ihm nicht Einhalt tun, weil jeder Schritt, den der Mensch in seinem fortgesetzten Bemühen, die Natur zu kontrollieren, vorwärts gemacht hat, notwendigerweise dasselbe tut. Das Fliegen, zum Beispiel, das jetzt zum ersten Mal als eine allgemeine menschliche Kunst tatsächlich geworden ist, kann eines so erschreckenden Mißbrauchs fähig sein, daß wir am Vorabend eines Verlangens nach Einschränkung, ja selbst eines Verbotes stehen, was das augenblickliche Beschwerdegeschrei gegen Automobile so vollständig in Vergessenheit geraten lassen wird, wie das Beschwerdegeschrei gegen die Zweiräder in Vergessenheit geriet, als Automobile auf dem Schauplatz erschienen. Das Automobil kann jedoch nicht unterdrückt werden. Es verbessert unsre Straßen und schraubt die Fähigkeit und das Betragen aller, die es benützen, in die Höhe; es verbessert unsre Verkehrsregulierung, indem es beides verbessert: die Möglichkeit der Ortsveränderung und den Charakter, wie jeder Sieg über die Natur schließlich die Welt und die Rasse verbessert. Der Malthusianismus bildet keine Ausnahme von der Regel. Seiner einleuchtenden Mißbräuche und der neuen Notwendigkeit, die Ehe davor zu bewahren, ein bloßer Freibrief für Wollust und Sklaverei durch ihn zu werden, muß man mit der Verbesserung des Betragens und des Gesetzes Herr werden und nicht mit einem hoffnungslosen Versuch, die Uhr zurückzudrehen. Die Tyrannei, welche der Frau das Recht versagt, Mutter zu werden, ist möglich geworden durch die Entdeckung des Mittels, durch das sie der nicht weniger unerträglichen Tyrannei entgehen kann, noch ein Kind an den Tisch zu setzen, an dem die andern bereits verhungerten. Während die französische Regierung, wie Colonel Roosevelt, kein besseres Heilmittel für die neue Tyrannei ersinnen konnte, als die Neubelebung der alten, fügte Brieux seinem Drama über die neue Tyrannei ein Drama über die alte Tyrannei hinzu.

So erklärt sich das, was einfältige Menschen die Inkonsequenzen der modernen Dramatiker nennen, die, wie Ibsen und Brieux, ebensosehr Propheten wie Dramatiker sind. Ibsen hat die ‚Wildente' nicht geschrieben, um die Lektion lächerlich zu machen, die er schon in den ‚Stützen der Gesellschaft' und im ‚Volksfeind' erteilt hat: er schrieb sie, um seinen Schülern Einhalt zu tun, als sie, auf ihrer wilden Flucht vor dem Idealismus, die Notwendigkeit der Ideale und Illusionen für die Menschen vergaßen, die nicht stark genug sind, die Wahrheit zu ertragen. ‚La Foi' hat dem Wesen nach dasselbe Thema. Es ist kein ultramontanes Traktat, um die Kirche gegen den Skeptiker zu verteidigen, vielmehr eine feierliche Warnung davor, daß man, wie so viele moderne Skeptiker, glaube, eine Lehre abgetan zu haben, wenn man bewiesen hat, daß sie falsch ist. Das Wunder von Sankt Janarius wird nicht von Männern, die dran glauben, gehandhabt, sondern von Männern, die wissen, daß es ein Trick ist; die aber auch wissen, daß die Menschen von der Wahrheit nicht regiert werden können, wenn sie nicht der Wahrheit fähig sind, und die doch irgendwie regiert werden müssen — von der Wahrheit oder nicht von der Wahrheit. ‚Mutterschaft' und ‚Die drei Töchter des Herrn Dupont' widersprechen sich nicht, sie ergänzen sich wie ‚Ein Volksfeind' und ‚Die Wildente'. Ich selbst mußte in einem meiner Stücke eine Szene einflechten, in welcher ein junger Mann seine Laster mit der Begründung verteidigt, daß er mein Schüler sei. Ich tat das, weil der Zwischenfall sich wirklich bei einer Gerichtsverhandlung ereignet hatte, in der ein junger Gefangener denselben Grund angab und zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt wurde — ich fürchte: weniger wegen des Vergehens, als wegen dieses Versuches, es zu rechtfertigen.

Brieux und Voltaire

Es ist eine beachtenswerte Tatsache, daß Brieux, als er ‚Les Avariés' schrieb, eine Erfahrung damit machte, die in einem besondern Punkt an eine Erfahrung Voltaires erinnert. Wie erinnerlich, suchte Voltaire, dessen religiöse Anschauungen beinahe genau diejenigen der meisten heutigen englischen Nonkonformisten waren, vor der herrschenden Kirche Frankreichs Zuflucht in der Nähe von Genf, der Stadt Calvins, wo er sich als erster und größter unter den modernen nonkonformistischen Menschenfreunden niederließ. Die genfer Geistlichen fanden seine Theologie so sehr nach ihrem Geschmack, daß sie nur durch den Skandal, den er verursachte, indem er die genfer Bibelvergötterung lächerlich machte, daran verhindert wurden, offene Voltairianer zu werden. Genau so erging es Brieux, als er der Schweiz einen Besuch abstattete, nachdem er ‚Les Avariés' durch die jetzt erloschene französische

Zensur verboten bekommen hatte. Er wurde von einem schweizer Geistlichen eingeladen, das Stück von der Kanzel vorzulesen, und obgleich die Vorlesung tatsächlich in einem weltlichen Gebäude stattfand, fand sie doch statt auf die Einladung hin und unter den Auspizien des Geistlichen. Der Geistliche wußte, was der Zensor nicht wußte, daß das, was Brieux in ‚Les Avariés' sagt, es nötig hatte, gesagt zu werden. Der Geistliche glaubte, daß immer, wenn ein Ding ausgesprochen werden muß, auch ein Mann zu rechter Zeit begeistert sein muß, es auszusprechen, und daß eine solche Begeisterung ihm ein göttliches Recht auf Gehör gibt. Und dies erscheint als die einfache Wahrheit der sogenannten Göttlichkeit des Geistlichen. Denn sicherlich hatte Brieux jeden weltlichen Beweggrund, dieses Stück nicht zu schreiben, und gar keine Ursache, diese Beweggründe zu mißachten, mit Ausnahme des Motivs, das Luther veranlaßte, die Bulle des Papstes zu zerreißen, und Mahomet, den götzendienerischen Arabern von Mekka zu sagen, daß sie Steine anbeteten.

Der Leser wird nun begreifen, warum diese drei großen Dramen sich bei uns in England durchgesetzt haben, wie sie sich bei des Dichters eigenen Landsleuten durchsetzten. Genau wie Brieux sie um jeden Preis schreiben mußte, so mußten wir sie übersetzen und sie spielen und schließlich veröffentlichen, damit sie diejenigen lesen könnten, die außer dem Theaterbereich stehen. Die Schäden, mit denen sie sich beschäftigen, wuchern in England und Amerika ebenso üppig wie in Frankreich. Der Gonokokkus ist kein ausschließlich französischer Bazillus, und die Möglichkeit, die Ehe unfruchtbar zu machen, findet am Kanal nicht, nicht am Rhein oder den Alpen Grenzen. Der wütende Aufstand der armen Frauen gegen das Gebären von noch mehr Kindern, die das Brot essen wollen, das schon für den Erstgeborenen nicht ausreicht, wütet bei uns genau so, wie er in der letzten Szene der ‚Maternité' wütet. Deshalb wurden diese drei Dramen den englisch sprechenden Menschen zuerst gegeben, und andre von gleicher Wichtigkeit für uns werden folgen. Darunter sind einige, wie ‚La Française', die wir mit leichterem Herzen werden lesen können, wenn wir die Lektion der übrigen erlernt haben. In ‚La Française' hat ein Amerikaner (der ebenso gut ein Engländer sein könnte) seine Vorstellungen von Frankreich und französischem Leben nicht aus den Dramen von Brieux erworben, sondern aus den konventionellen Stücken und Romanen, die nur ein Thema haben: den Ehebruch. Bei einem Besuche Frankreichs wird er als Freund in einem achtbaren französischen Durchschnittshaus empfangen, wo er sich dazu verpflichtet glaubt, als galanter Mann von Welt seine Gastgeberin aufzufordern, mit ihm den Ehebruch zu begehen, den er in jedem französischen ‚Ménage' für selbstverständlich hält. Der schmähliche Mißerfolg seines Unternehmens macht die Komödie um vieles besser, als sein Erfolg ein gewöhnlich modernes Stück gemacht hätte.

Die Spielereien einer Kaiserin / von Lion Feuchtwanger

Zur münchner Aufführung

Dieses Drama von der Liebe der ersten russischen Katharina zum Fürsten Menschikoff ist als Dichtung vielleicht gelungen, als Bühnenwerk sicherlich mißraten. Max Dauthendey erzählt uns in einem Vorspiel, vier Akten und einem Epilog ungeheuer umständlich und sentimental, wie Katharina, Weib eines verlausten und versoffenen Dragoners zunächst, dann Freundin des Fürsten Menschikoff, später Geliebte Peters des Großen und endlich Selbstherrscherin aller Reußen, auf ihrem ganzen, jäh durchstürmten Weg den Menschikoff liebt und liebt und bis zum Tode liebt. Dauthendey singt von dieser Liebe in sechs Balladen und findet oft starke, aus chaotischem Urgrund aufklingende Töne: aber nirgends ist Gestaltung, nirgends ist komprimierte Handlung, nirgends sind geformte Menschen. Die großen geschichtlichen Ereignisse werden rein äußerlich als theatralische Folie, als Dekoration verwandt. Eine Festung fliegt in die Luft, ein Türkenheer macht lärmende Evolutionen, ein Zar stirbt, eine Zariza wird gewählt, regiert, stirbt: aber dies alles bleibt in jedem Sinne Hintergrund, bleibt stumm, tonlos kinematographisch. Im Vordergrund wird vier Stunden hindurch immer das nämliche, höchst undramatische Thema abgehandelt, mit mehr Länge als Tiefe: eben die Liebe Katharinas. Und wenn schon etwa die Anatol-Akte auf die Dauer monoton wirken, so schlagen diese sechs Katharinen-Bilder in ihrer Folge und in ihrer ewigen Wiederkehr des Gleichen mit der Zeit jede Teilnahme tot. Man könnte beliebig jedes dieser Bilder für sich spielen, könnte auch jedes weglassen, ohne das Verständnis, ohne den Zusammenhang wesentlich zu beeinträchtigen. Was es hier an ‚Aktion' gibt, ist willkürlich und zufällig und muß gleich wieder versanden, weil es meist mit dem Abschluß des Aktes zusammenfällt. Zu jedem Sprung nimmt der Dichter, ungeheuer unbeholfen und asthmatisch, einen langen Anlauf; und was wir dann schließlich erleben, ist ein armseliger Theatereffekt.

Nun aber sagt' ich nicht, daß dies Fehler seien, wenn der Dichter die äußern Vorgänge vernachlässigte, um seine Menschen von innen her immer neu zu belichten, wie Strindberg in ‚Königin Christine' oder Shaw in ‚Caesar und Cleopatra'. Das tut Dauthendey durchaus nicht. Das will er gar nicht. Es liegt ihm ganz fern, den Menschikoff zu formen oder die Katharina, ja, nicht einmal die Liebe zwischen den beiden gestaltet er. Er redet nur davon. Gibt Farben, Bilder, Töne. Zeigt seine Menschen von einer Seite. Wie er sie dreht und wendet — es wird nie ihr ganzes Wesen, es wird immer blos eine einzige

Eigenschaft sichtbar, spürbar: ihre Fähigkeit, zu lieben. Dadurch aber gewinnen Menschikoff und Katharina, die wir ja nicht durch einen vergänglichen Rausch, sondern durch die wechselnden Schicksale zweier Dezennien begleiten, etwas Starres, Puppenhaftes. Sie sind Liebende, wenn der Vorhang aufgeht; sie sind Liebende, wenn er zum letzten Mal sich senkt. Da sie aber nichts andres sind als Liebende, so kommt allgemach im Zuschauer eine gewisse Wurschtigkeit, eine gewisse Und-wenn-schon-Stimmung auf, die auch die Empfänglichkeit für die lyrischen Reize des Werkes langsam abstumpft.

Gut denn, wendet mir der Wohlwollende ein: die theatralische Unzulänglichkeit des Werkes liegt zu Tage. Wie aber, wenn gerade in dieser Beschränkung auf die Darstellung einer einzigen Leidenschaft der tiefste Sinn der Dichtung läge? Wenn der Dichter nichts andres darstellen wollte als eine dämonische Mania? Die Liebe als Elementarereignis gesehen. Lulu auf die einfachste Formel gebracht. Nicht von einem kalten Naturforscher ironisch entzaubert, sondern von einem primitiven Kindlichen bestaunt, bejubelt bald und bald bejammert. Mein lieber Wohlwollender! Daß solche Töne mitschwingen, hören wir, und in manchen Versen des dritten Aktes klingen sie tief und rein, und in manchen Bildern von balladesker Kraft ist diese Grundstimmung: das Weib als Elementarerscheinung, als prachtvolle, im Segen und Verderben heilige Naturkraft, höchst anschaulich ausgewirkt. Aber gar zu oft klingt dieses Grundmelos trüb und gebrochen und unklar, die Symbolik ist häufig allzu primitiv, und die Uebergänge sind zu abrupt. Und wo das Seelische sich wirklich verknotet und verstrickt und wir dem Dichter für die Lösung danken müßten, da sagt er kindlich staunend: Die Krone gäb ich dreimal her, wenn ich dies Weib einmal begriffe, oder: Ich glaube, Weiber sind aus Fleisch und Blut Gespenster, oder ähnlich erstaunliche Wahrheiten. Bei allen deutschen und russischen Heiligen, das ist ja eben des Dichters verdammte Pflicht und Schuldigkeit, daß ihm diese unsre Rätsel keine Rätsel sind; daß er sie löst, aus dem Dämmer in den Tag rettet.

Dauthendey spürt auch selbst, was er uns schuldig bleibt, und sucht diesem Mangel mit geradezu erheiternden äußeren Mitteln abzuhelfen. Läßt, was ihm wichtig dünkt, gesperrt drucken, hämmert uns Lieblingsgedanken durch endlose Wiederholungen ins Hirn, schickt jedem Bild einen schlechthin kindischen Kommentar voraus und pfropft sein an sich viel zu breites Gedicht mit Sentenzen voll, die bald fein und tief, bald höchst albern und geschmacklos sind. Das Schlußbild faßt dann noch einmal die Stimmungen und Süchte aller bisherigen Bilder zusammen und zeigt so, überdeutlich und mit Sturm- und-Drang-Allüren komprimiert, was der Dichter gewollt und nicht gekonnt hat.

Die Sprache. Ganz lässig hingeworfene Verse, sechsfüßige Jamben zumeist; die besten süß und schwer, im Tonfall oft an die Jamben des ‚Rosenkavaliers' gemahnend. Der schwere, langsame Fall der gewöhnlich weiblich schließenden Verse gibt ein gewisses slavisches Kolorit. Viel ganz Feines, erfrischend Grobes und zitternd Zartes ist darunter, viel volksliedhafte, schwermütige Schönheit und viel genialisch zufahrende Kraft. Aber das Ganze ist zu schlampig und zu breit. Da finden sich Seiten voll der schlimmsten Trivialitäten und der banalsten Sentenzen, Seiten voll langatmiger, ärgerlich hingeschluderter, barbarischer Verse, die der ungepflegten Prosa der einleitenden Kommentare die Wage halten. Sentenzen wie diese: „Das Leben will wie Wein genossen sein", oder: „Die Menschen geizen mit der Freude", oder: „Regenbogenfarbiger sieht sich das Leben an, betrachtet mans durch Weinbouteillen" — derartige Wahrheiten verkünden die ‚Spielereien einer Kaiserin' zu hunderten. Einmal heißt es:

„Zeremoniös sind sehr die Herrn Franzosen,
Doch noch viel komischer im ewigen Ernst die Deutschen sind."

Solcher Verse, die den Stärksten seekrank machen, finden sich unzählige, und sollten Dauthendeys Jünger, die seine Sprachkunst ekstatisch preisen, doch etwas nachdenklich stimmen. Alles in allem: ein Volksliederstoff, von einem schlecht beratenen Dichter übereilt zu einem ungefügen, vielfach langweiligen Gemisch von Kinematographen-Historie und nachdenklich didaktischer Lyrik verarbeitet.

Die Aufführung des Neuen Vereins unter Steinrücks Leitung war unfertig. Die Verhältnisse zwangen zur Ueberhastung, und so mag man vielleicht die weniger wesentlichen Mängel der Regie übersehen. Mags auch der Terwin nicht ankreiden, daß sie die länglich langweilige Rolle der Sascha nicht übers Statisten-Niveau erhob. Und wird Basils brutal behäbigen, hengstisch begehrlichen Zaren und Schwanneckes gelecktes, artiges, amoureuses Franzosengräflein um so höher einschätzen. Menschikoff war Steinrück. Er hatte prachtvolle Momente treuherzig täppischer Gemütlichkeit, barbarisch wilder, trunkseliger, animalischer Lebensfreude und niedergeknirschter, bärentrutzig verknurrter Leidenschaft; aber es gab in seiner Leistung auch viel tote Punkte. Dafür war die Katharina der Durieux eine artistisch so vollendete Leistung, daß man vor lauter Bewunderung der Technik nicht warm wurde. Die Durieux meisterte die grelle Theatralik des Werkes und schöpfte jede Bühnenwirkung aus, ohne doch zu unfeinen Mitteln zu greifen. Nur kam durch diese Betonung des rein Bühnenmäßigen die Lyrik der Katharina zu kurz, und um die ganze Leistung wehte ein Rüchlein von Virtuosentum. Sollen uns aber die Spielereien einer Kaiserin was mehr werden als Spielerei, dann kanns nur dadurch geschehen, daß uns die Darstellerin die lyrischen Akkorde des Spiels in Herz und Hirn zwingt.

Rundschau

Lindaus Literarischer Abend

Im Königlichen Schauspielhaus des Herrn Doktor Lindau hat schon seit langem die Kritik nichts mehr zu suchen. Sie weiß, daß der Ehrgeiz dieses Dramaturgen sich mit den schlechtesten Dramen der deutschen Tagesliteratur begnügt und konnte voraussehen, daß unter diesen Umständen ein Literarischer Abend ein ganz besonderer Spaß werden würde. Wie mußte das Stück beschaffen sein, das nicht einmal in das Repertoire dieses Hauses paßte! Wir wurden denn auch nicht enttäuscht. Die letzten Wirkungen des ‚Winternachtfestes', eines fünfaktigen nordischen Trauerspiels aus dem elften Jahrhundert von einem englischen Herrn Kennedy, zu schildern, wird nur ein Reporter im Stande sein, der in der Berichterstattung von Unfällen, Raub, Mord und Totschlag eine jahrelange Praxis hinter sich hat. Ich wenigstens maße mir nicht an, festzustellen, ob die Zahl der Toten sieben, zehn oder siebzehn betrug, ob die Handlung einem altisländischen Kolportagefetzen und Kriminalroman entnommen ist, oder ob sie maskiert einen modernen Polizeibericht wiedergibt, ob sie vom Justizmord blinder Mächte oder von gerechter Vergeltung eines sehenden Fatums erzählt, ob wir aus ihr eine Tragödie der Lüge oder eine Komödie der Dummheit herauslesen sollen. Das Gehirn eines Kritikers verträgt eine derartige Belastung mit Rätseln, Effekten und Erschütterungen nicht. Er verliert den Ueberblick und kapituliert. Er findet höchstens ein Wort für Frau Poppe, die nach allem, was man in letzter Zeit von ihr sah, einer neuen Entwicklung zuzustreben scheint. Es läge heute nicht nur in ihrem Interesse, zu Reinhardt zu kommen, sondern es läge auch in seinem Interesse, eine Schauspielerin zu gewinnen, die halb die Sandrock, halb die Durieux ersetzen könnte.

Herbert Jhering

Iphigenia in Aulis

Die klassische Größe und die ruhige, ausdrucksvolle Schönheit dieses Gluckschen Werkes zog in einer Neueinstudierung der Königlichen Oper an uns vorüber, wirkte erfrischend, wohltuend und — stimmte auch etwas wehmütig. Das geschieht öfter, wenn alte Zeiten wieder lebendig werden und man staunend sieht, wie herrlich weit wirs gebracht haben, wie unerbittlich der Fortschritt, der gar keiner ist, die alten Kunstideale zerstört. Wir werden diese Oper heute mehr mit Ehrfurcht als mit innerer Erregung betrachten, und trotzdem nicht verstehen, warum der Revolutionär und Reformator des Musikdramas in der alten Gluckstadt Berlin nicht öfter erscheint.

Denn das Gefühl der wohltätigen Erfrischung überwog bei der aulidischen Iphigenia die Wehmut; nicht nur weil sie uns durch Wagners congeniale Bearbeitung näher gerückt ist, sondern weil unter dem Mantel der antiken Tragödie das große Herz des musikalisch-dramatischen Genies schlägt, das immer und überall ergreifen

und wirken muß. Die Forderung nach dem Ausdruck des Allgemein-Menschlichen, die Wagners Beredsamkeit für sein Werk besonders und immer wieder betonte, ist ja die letzte Forderung der Kunst überhaupt. In diesen Arien, Ensembles und Rezitativen lebt, selbst wenn man von Wagners Zutaten, Retouchen und der Veränderung des Schlusses absieht, der ewig wertvolle Schönheitsgeist der Musik an sich. Sie sind es, die das Wesentliche sagen, während das Ballett im zweiten Akt, das ja Wagner schon entfernt hat, überflüssig und für unser Gefühl stillos ist.

Die Stillosigkeit der Aufführung war aber auch sonst evident. Sie wurde durch die Unentschlossenheit dokumentiert, die die ‚Ausstattung' zwischen lieblicher Anmut und pomphafter Ueberladung abwechseln ließ. Hier fehlte die feste Hand, die weiß, was sie will, und was not tut. Eine einheitliche, den für Gluck unerläßlichen Vortragsstil beherrschende und auf die Sänger übertragende Leitung fehlte auch den Darstellern. Eine große Leistung bot nur Frau Ober als ergreifende Klytämnestra. Dabei ist das Material an sich nicht schlecht und jung genug, um mit einiger Energie für so besondere, außerhalb der Tradition liegende Aufgaben gebildet zu werden. Herr von Strauß saß am Pult, ohne mehr als korrekte Arbeit zu liefern; in der Begleitung der Rezitative war er vielfach zu schwer.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Annahmen

Adolf Paul: Unverkäuflich, Dreiaktige Komödie. München, Lustspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

14. 5. Ludwig Bauer: Der Königstrust, Eine Operette ohne Musik in drei Akten. Breslau, Freie Literarische Vereinigung (im Lobetheater).

Ferdinand Gruner: Die Siegreichen, Drei Akte. Trautenau, Stadttheater.

15. 5. Max Dauthendey: Die Spielereien einer Kaiserin, Drama in vier Akten, einem Vorspiel und einem Epilog. München, Neuer Verein (im Schauspielhaus).

16. 5. Leo Lenz: Ritter Träumins-Blau, Heiteres Spiel im Maien. Gera, Hoftheater.

2) von übersetzten Dramen

P. C. V. Hansen: Wie Minister fallen ..., Lustspiel. Altona, Stadttheater.

3) in fremden Sprachen

Fausto Salvatori: Die schlafende Furie, Dreiaktiges Mythologisches Drama. Rom, Teatro Argentina.

Neue Bücher

Karl Birk: Heinrich von Kleists ‚Robert Guiscard', Ein Beitrag zur Inszenierung des Fragments. Prag, J. G. Calve. 25 S.

Fritz Jacobsohn: Hans Gregors Komische Oper, 1905—1911. Berlin, Oesterheld & Co. 115 S. M. 3,—.

Dramen

Hans Limbach: Phädra, Ein

Schicksal in fünf Akten. Bern, A. Francke. 136 S. M. 2,80.

Zeitschriftenschau

Oscar Baum: Der Blinde auf der Bühne. Merker II, 15.

Carlos Droste: Jacques Urlus. Bühne und Welt XIII, 16.

D. Feußner: Kotzebue und das Theater. Der neue Weg XL, 19.

Rudolf Jahn: Oedipus und das Theater der Zukunft. Merker II, 15.

Hans Land: Das Elend der Wanderkomödianten. Theater II, 18.

Georgette Leblanc-Maeterlinck: ‚Pelleas und Melisande' in Saint Wandrille. Bühne und Welt XIII, 16.

Adolf Obermüller: Josef Kainz und eine markante Hamletstelle. Theatercourier 908.

Henri Rochefort: Autor und Kritiker. Merker II, 15.

Richard Specht: Wiener Festspiele. Merker II, 15.

Engagements

Amsterdam (Deutsches Theater): Georg Feuerherd.

Barmen (Stadttheater): Igna Maria 1911/12.

Berlin (Lessingtheater): Erich Walter.

— (Neues Schauspielhaus): Emil Mährdel.

— (Schillertheater): Jeanette Bethge 1911/16.

Bochum (Neues Stadttheater): August Willy Glindemann.

Bremen (Schillertheater): Walter Ries 1911/12.

— (Stadttheater): Eugen Gottlieb 1911/14.

Breslau (Vereinigte Stadttheater): Hellmuth Goetze 1911/16, Paul Hochheim 1912/15.

Elberfeld (Stadttheater): Julie von Redwitz 1911/12.

Eßlingen (Stadttheater): Ludwig Lindner.

Göttingen (Stadttheater): Walter Wolffgram von der Reicherschen Hochschule.

Halle (Stadttheater): Otto Patry 1911/13.

Königsberg (Neues Schauspielhaus): Käthi Sanden von der Reicherschen Hochschule.

Leipzig (Battenbergtheater): Max Orlamünde, Sommer 1911.

Lübeck (Stadthallentheater): E. Baldermann, Sommer 1911.

Mainz (Stadttheater): Max Brückner 1911/12, Alfred Dörner 1911/13.

Memel (Stadttheater): Albert Böttger 1911/12.

Norderney (Kurtheater): Elise Gray von der Reicherschen Hochschule.

Todesfälle

Gustav Mahler in Wien. Geboren am 7. Juli 1860 zu Kalisch in Böhmen.

Die Presse

Charles Rann Kennedy: Ein Winternachtsfest, Nordisches Trauerspiel aus dem elften Jahrhundert in fünf Akten. Literarischer Abend des Schauspielhauses.

Berliner Tageblatt: Die Sittsamkeit des Hauses ließ stärkere Aeußerungen nicht aufkommen als ein bescheidenes Kichern; das aber wird kein Weiser mißbilligen.

Morgenpost: Wir dürfen und müssen sogar energisch protestieren, daß man uns solchen üblen Kitsch gar noch als literarisch anzubieten wagt.

Lokalanzeiger: Man darf über dieses Winternachtfest, das wir an einem herrlichen Sommerabend schaudernd miterlebt haben, schleunigst zur Tagesordnung übergehen.

Börsencourier: Ein Potpourri von ältern Motiven.

Vossische Zeitung: Was die königliche Bühne bewog, diese minderwertige Arbeit aus dem Ausland einzuführen, ist schwer zu ergründen.

Die Nummern 22 und 23 erscheinen als Doppelnummer am achten Juni.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 22/23
8. Juni 1911

Die Schaubühne / von Egon Friedell

Ein Dialog

Guten Tag, Franz. Was liest du da?

Pflanzenphysiologie.

Hm. Es ist wohl sehr bildend?

Nein, es ist gar nicht ‚bildend'. Das heißt: wenn du unter Bildung Erweiterung der Kenntnisse verstehst. Im Gegenteil: es verringert die Kenntnisse, und es vermehrt die Unkenntnisse. Seit ich wissenschaftliche Botanik studiere, muß ich gestehen, daß jeder Laie von Botanik mehr versteht als ich. Ich selbst habe früher über diese Dinge mehr gewußt als jetzt. Jetzt weiß ich gar nichts mehr. Aber vielleicht ist gerade das Bildung: Erweiterung der Unkenntnisse.

Das ist wieder eins von deinen vielen Paradoxen.

Nein. Es ist einer von meinen vielen Gemeinplätzen. Du wirst die Beobachtung, die ich dir soeben mitgeteilt habe, überall bestätigt finden. Alle Menschen haben einen klaren Begriff von der Elektrizität — bis auf die Elektrotechniker. Die Gründungsgeschichte Roms kann jeder Sextaner erzählen, aber Mommsen kann sie nicht erzählen. Was Ernährung, Wachstum, Fortpflanzung ist, kann dir jeder sagen, außer dem Physiologen. Und infolgedessen glaube ich, daß es die Aufgabe jedes Gebildeten wäre, auf möglichst vielen Gebieten bis zu dem Punkt vorzudringen, auf dem er seine positiven Kenntnisse fast ausnahmslos preisgeben muß.

Und darum studierst du also jetzt Pflanzenphysiologie?

Nein, nicht deshalb. Sondern zu meiner Zerstreuung.

Nun, da würde ich dir doch lieber empfehlen, heute abend zu Shakespeare zu gehen oder einen Band Hamsun zu lesen.

Da tätest du sehr unrecht. Denn Shakespeare ist sehr abspannend, und Hamsun ist ein wissenschaftliches Studium. Die Botanik dagegen ist eine Erholung, obgleich sie angeblich das Wissenschaftlichere ist. Hamsun setzt eine ungeheure Menge von Vorkenntnissen voraus, während die Botanik nur die Bekanntschaft mit ein paar ein-

fachen chemischen und physikalischen Tatsachen verlangt, die du dir in wenigen Tagen erwerben kannst. Willst du aber das wissen, was du brauchst, um überhaupt an Hamsun herangehen zu können, so mußt du mindestens zehn Jahre gearbeitet haben. Du mußt eine Masse von persönlichen Erlebnissen und Beobachtungen in dir parat haben, sonst finden die psychologischen Entdeckungen, die Hamsun gemacht hat, in dir keinen Nährboden. Es entsteht dann keine chemische Verbindung zwischen dir und Hamsun. Und nun gar Shakespeare! Shakespeare ist das Ermüdendste, was ich kenne. Es ist fast unmöglich, diesen blitzschnellen Bewegungen eines Geistes zu folgen, der mit Ideen und Impressionen so überfüllt ist, daß ihn diese Ueberfülle und das Bedürfnis, sie loszuwerden, ganz hysterisch macht. Shakespeare leidet an Gedankenübervölkerung. Nimm irgend einen seiner Monologe her und versuche, ihn ‚vom Blatt' zu lesen. Du wirst nach der dritten Zeile erschöpft innehalten müssen. Shakespeare stopft in einen Satz ein halbes Dutzend Beobachtungen, Empfindungen, Gleichnisse, Interjektionen, zu denen mindestens zwei Seiten gehören. Mit Shakespeare verglichen, sind wissenschaftliche Erörterungen, die in breitem Fluß, immer rekapitulierend, langsam von Punkt zu Punkt schreiten, ein Ausspannen des Geistes, eine Erholung.

Nun, man muß sich nicht darauf versteifen, in einem Drama jedes Wort bis auf den letzten Sinn auszuschöpfen. Du kannst ganz gut Shakespeare lesen, indem du nur die allgemeine Stimmung, den dramatischen Grundbaß festhältst. Wenn du auch nicht alle Details richtig aufnimmst: das Ganze, die Handlung, die psychologische Entwicklung — also das Wesentliche jedes Dramas — verstehst du darum doch.

Ja; aber, wenn du einmal so weit gehst, erkläre ich dir, daß Shakespeare, blos als Dramatiker, mich langweilt.

Soll diese Ansicht etwa auch ein Gemeinplatz sein?

Vorläufig noch nicht. Aber sie wird gewiß einmal einer werden. Denn sage mir einmal aufrichtig: Was ist es denn, das dich an Shakespeare — ich betone nochmals: an Shakespeare, den Dramatiker — so sehr fesseln könnte? Nimm irgend eines seiner Meisterwerke. Etwa den ‚Othello'. Man hat ihn das Drama der Eifersucht genannt, und in der Tat: es ist das großartigste Gemälde dieser Leidenschaft und ihrer Verstrickungen, das jemals geschrieben wurde. Aber dies ohne weiteres zugegeben: Ist die Eifersucht denn ein Drama? Oder genauer gesagt: Wird sie es noch lange bleiben? Ich glaube, diese furchtbare und verheerende Leidenschaft müffelt heute schon ein wenig. Oder nimm den ‚Macbeth'. Der Ehrgeiz, der ‚Wille zur Macht'. Diese Leidenschaft wird vermutlich nie aussterben, ja, es ist wahrscheinlich, daß sie den kommenden Menschen in noch viel heftigerm Maße beherrschen wird als den vergangenen. Sie wird sich verstärken. Aber das

heißt: sie wird sich verfeinern. Wir sind ehrgeizig und machtbegierig. Aber eine Krone scheint uns nicht mehr das richtige Mittel, um diese Leidenschaften zu befriedigen. Und überhaupt: Wir ermorden nicht mehr. Man hat die Mordlust, die in vielen, vielleicht in allen Menschen steckt, bisher dadurch in Schranken halten wollen, daß man sie als etwas Entsetzliches, grauenhaft Tierisches hinstellte. Das war wohl nicht die rechte Pädagogik. Aber wir sind im Begriff, eine bessere zu finden, und zwar aus unseren tiefsten Instinkten heraus. Der Mord fängt nämlich an, etwas Lächerliches zu werden. Eine wirklich humane Kultur wird erst in dem Augenblick die Welt beherrschen, wo alle Gebildeten einen Mörder furchtbar komisch finden werden. Dann werden die rudimentären Formen aus frühern Zeiten, eben jene Menschen mit atavistischer Mordlust, vielleicht eher in sich gehen, denn sie werden an ihrer schwächsten Seite gepackt werden, an ihrer Eitelkeit. Bisher hat man sie nur an der Furcht zu packen gesucht. Und dann wird man vielleicht auch über ‚Macbeth' lachen, jenes Drama, das wahrscheinlich das größte aller Zeiten ist. Es wird uns vorkommen, wie eine Knockaboutkomödie. Nimm ferner ‚König Lear' —

Nein. Nimm den ‚Hamlet'.

Ah, der ‚Hamlet' bedeutet auch für uns noch etwas. Aber warum? Eben wegen seines Mangels an Handlung. Weil er ganz Philosophie, Psychologie und Undrama ist. Er ist als Drama eine der schwächsten Arbeiten Shakespeares. Er ist schlecht komponiert, und die Katastrophe ist ganz künstlich und unorganisch. Aber das sind Mängel, die man heute nicht mehr spürt, während die außerordentlichen Vorzüge der Shakespeareschen Dramen, die sonst von diesem Moloch ‚Handlung' verschlungen werden, hier ins vollste Licht treten. Ueber den ‚Hamlet' sind tausende von Büchern und Aufsätzen geschrieben worden, aber es ist sicher noch nicht alles über ihn gesagt worden. Denn Hamlet, das Werk eines Genies, ist selbst ein Genie, und das Genie ist tausenddeutig, weil es ein Extrakt aus jedem einzelnen Menschen ist. Jeder Mensch findet sich im Genie wieder, und gerade das findet er im Genie wieder, was ihn von allen übrigen Menschen unterscheidet. Aber: — im Hamlet hat Shakespeare wie in einem Gleichnis das Schicksal der dramatischen Kunst gezeichnet. Sie geht umher, gequält und verfolgt von nächtlichen Gesichten, angetrieben zu weitausladenden, geräuschvollen Handlungen, zu Mord und Totschlag, Kampf und Tat, und indem sie den Sinn und Wert aller dieser Lebensäußerungen erwägt und prüft, erkennt sie: Alle diese Dinge haben keine innere Existenzberechtigung, sie sind nichts als Konzessionen, die wir dem Milieu machen, in dem wir leben, nämlich dem großen Irrenhaus von Unweisheit und Ungüte, das man ‚Menschheit' nennt. Und wie Hamlet in solchen Reflexionen sich selbst zersetzt und lebensunfähig macht, so gelangt im langsamen Prozeß der Selbstbespiegelung auch die drama-

tische Kunst zu ihrer Selbstauflösung. Und so sinkt denn das Drama allmählich auf die Stufe einer recht interessanten, aber etwas rückständigen und rudimentären Betätigung herab; es wird ein Ueberbleibsel aus frühern Kulturperioden, etwa das, was englische Ethnologen ein survival nennen. Stücke schreiben, aufgeregte Menschen gegeneinanderhetzen, die ganze Welt in drei Stunden erklären wollen: das sind etwas kindische und primitive Unternehmungen. Die dramatische Kunst hat etwas Pöbelhaftes, ja, sie muß es sogar haben. Denn sie hat die Optik der Rampe, und sie kann überhaupt nur gewöhnliche Naturen schildern.

Na, erlaube mal! Sind Wallenstein, Holofernes oder Faust gewöhnliche Naturen?

Der ‚Faust' gehört in die Gruppe ‚Hamlet', und Wallenstein, Holofernes und alle die zahllosen andern, die du noch hättest nennen können, sind in gewissem Sinne gewöhnliche Naturen. Nämlich in dem Sinne, daß ihre Motive und Affekte für den modernen Menschen etwas höchst Vulgäres haben. Ich leugne natürlich nicht, daß eben solche Triebfedern und Leidenschaften in der Zeit, wo diese Menschen lebten, gerade das Heroische und Großartige an ihnen ausgemacht haben. Aber das hindert doch nicht, daß wir heute in diesen Seelenbewegungen nichts andres mehr sehen können als historische Spezialitäten.

Nun, der Dramatiker ist ja nicht ausschließlich auf die Historie angewiesen. Er kann ja aus der Gegenwart schöpfen.

Ja, siehst du, das ist aber der wunde Punkt! Wenn der Dichter nicht geradewegs lügen will, wo findet er denn dann im Leben der Gegenwart dramatische Bewegungen? Wo sind die großen Explosionen und weithin sichtbaren Gesten, die man ‚dramatisch' nennt? Sie kommen noch vor, aber nur bei den ganz uninteressanten Menschen, nämlich bei der großen Masse und bei den Dummköpfen. Dramatisches Leben ist, zum Beispiel, heute noch in Rußland zu finden; aber glaubst du wirklich, daß eine Dramatisierung etwa der russischen Revolution für einen Menschen von modernem Kunstgeschmack einen andern Reiz hätte, als höchstens den des Exotismus? Und daß in einem solchen Drama nicht lauter gewöhnliche Naturen vorkämen, die höchstens als Ausdruck der Totalität ihres Volkes eine gewisse Größe zeigen? Ein wirkliches Drama mit überragenden Menschen als Akteuren, wie wir es bei Shakespeare, Schiller und Hebbel sehen, läßt sich aus Menschen der Gegenwart gar nicht mehr zusammensetzen. Wir leben geräuschloser. In den Dramen des Lebens von heutzutage ‚geht nichts vor'. Das heißt: Die einzigen wirklichen Vorgänge des menschlichen Lebens, die Seelenvorgänge, die gibt es auch heute noch, und mehr als früher. Aber die sind nicht ‚dramatisch'. Und deshalb könnte Shakespeare heute kein einziges seiner Stücke mehr schreiben. Er müßte sich sagen,

daß Othello die Desdemona nicht töten wird, wenn er nicht gerade betrunken ist, sondern daß er etwas andres tun oder reden wird, irgend etwas scheinbar Unbedeutendes und Nebensächliches, irgend etwas, das sich schwer vorausberechnen läßt, das aber vielleicht tiefer treffen wird als sein Dolch. Bei einem Othello der Shakespearezeit lag die Gleichung klar und deutlich vor Augen: Er wird sie töten. Was sollte er denn sonst tun, wenn er nicht gerade betrunken ist? Die Menschen waren damals eben viel übersichtlicher, einfacher, schematischer. Ein genialer und kenntnisreicher Seelenforscher konnte mit ihnen ebenso Astronomie treiben wie Galilei mit seinen Sternen. Man mußte nur die Gesetze der Epizyklen kennen, die sie beschreiben würden.

Aber dann gibst du ja selbst dem Dramatiker das Recht, Menschen aus der Shakespearezeit so zu schildern, wie Shakespeare es getan hat.

Gewiß tue ich das. Und ich glaube auch, daß die Historie noch eine Zeitlang die letzte Zufluchtsstätte sein wird, in die die Dramatik sich retten kann. Hier braucht der Dramatiker wenigstens nicht zu lügen. Und noch einen großen Vorteil hat er auf diesem Gebiete: den der Distanz. Je mehr wir von einer Sache wissen, desto unpoetischer ist sie. Daher ist die Gegenwart fast immer unpoetisch. Das Leben, das ich mit meinen Mitmenschen lebe, wird gleichsam in lauter kleine Molekularbewegungen zerlegt, und darüber kann ich zu keinem Gesamtbild kommen, das sicher auch seine eigenartige Poesie hätte. Dagegen: je ferner wir einer Sache stehen, desto leichter wirkt sie poetisch. Die Natur hat immer etwas Poetisches, weil sie uns so fremd ist, weil wir so gar nichts von ihr wissen. Ein Tier ist schon nicht mehr so poetisch wie eine Pflanze, weil die Tiere uns etwas näher stehen. Aus demselben Grunde erscheint uns ein Tier fast immer poetischer als ein Mensch, ein Kind poetischer als ein Erwachsener, eine Frau poetischer als ein Mann, ein fremdes Volk poetischer als das eigene, ein unbekannter Mensch poetischer als ein bekannter, ein Toter poetischer als ein Lebender. Und dasselbe gilt natürlich von der Vergangenheit. Schon unsere eigene Vergangenheit hat einen eigentümlichen halbromantischen Charakter: wir denken an vergangene Erlebnisse, selbst wenn sie peinlich waren, immer mit einem gewissen Neid und finden, das Leben sei damals schöner gewesen. Dieses Gespräch, das wir eben führen, so prosaisch es ist, wird für dich in zwanzig Jahren, wenn du dich noch daran erinnern solltest, etwas eigentümlich Stilisiertes haben. Und deshalb kann der Dramatiker noch am ehesten zur Historie greifen, und je weiter er zurückgreift, desto besser.

Das wird er immer können, und ich sehe daher keinen Grund, der dramatischen Kunst ein baldiges Ende zu prophezeien.

Das historische Drama bietet aber gewisse Schwierigkeiten, die vielleicht bald unüberwindlich sein werden. Zunächst: es kann nicht mehr das sein, wodurch früher die Historien ihre große Wirkung

hatten: eine Projektion der Gegenwart in Vergangenheit. So hat noch Shakespeare seine Historien gedichtet. Seine Römer waren eben keine kunstvoll rekonstruierten Fossilien, sondern echte Menschen von der Straße. Heute müßte der Dramatiker gerade umgekehrt verfahren: er müßte den äußersten historischen Naturalismus anwenden, um die Handlungen und Gefühle seiner Helden, die sonst verlogen wirken würden, wahrscheinlich und möglich zu machen. Dadurch wird die Dramatik zu einer Art von archäologischem Museum. Es ist sicher, daß sie hierdurch an Interesse gegen die frühere Historiendamatik sogar gewinnen wird, aber die lebendige Wirkung in die Gegenwart, die, zum Beispiel, noch die Schillerschen Historien in so hohem Maße hatten, muß sie dadurch verlieren. Sodann aber wird dem Dichter sehr bald die Sprache für diese veralteten Affekte und Aktionen ausgehen und überhaupt die Fähigkeit der Einfühlung, die ja das Wesen des Dichterischen ausmacht.

Also mit einem Wort: Das Drama hat in der Kunst nichts mehr zu suchen. Aber wie kommt es denn dann, daß man immer noch im Theater so lebhaft ergriffen wird? Das habe ich doch auch an dir schon sehr oft beobachtet.

Lieber Freund, das beweist gar nichts. Wir werden von einer Menge von Dingen ergriffen, die uns im Grunde gar nicht ergreifen, und wir spüren eine Menge von Dingen nicht, die uns dennoch aufs tiefste beeinflussen. Der momentane Affekt des Hörers ist niemals ein Gradmesser für den Wert eines Kunstwerks. Wenn du mir versprichst, es bei dir zu behalten, so will ich dir gestehen, daß meine Lieblingsautoren heute noch Cooper und die Marlitt sind. Ich lese diese Bücher mit dem größten Interesse, und sie sind auch in der Tat rührender und aufregender als die Romane von Hamsun und Jacobsen; aber wenn du mich nach dem Inhalt fragst, so weiß ich dir ihn nicht zu sagen. Und dann: bei jeder Entwicklung läuft immer sehr lange allerlei Gefühlsatavismus mit, als ein sehr heilsames Gewicht, das verhindert, daß die Bewegung in ein überschnelles ungesundes Tempo gerät oder über ihr Ziel hinausschießt. Kein noch so überzeugter Atheist wird beim Anblick einer Kirche dieselben Empfindungen haben wie beim Anblick eines Klublokals, obgleich sie ja seiner Ansicht nach nichts andres ist.

Wenn das Theater aber immer noch so schöne und starke Eindrücke vermittelt, so ist kein Grund, es abzuschaffen.

Man soll es auch nicht abschaffen. Ich bin so wenig für die Abschaffung des Theaters, wie ich für die Einstampfung des ‚Lederstrumpf' bin. Ich bin nur für eine richtige Wertung. Und vor allem bin ich dafür, daß diese an sich untergeordnete und im Gange der heutigen Kulturentwicklung unwirksame Kunstbetätigung nicht andere wichtigere Betätigungen des menschlichen Geistes überwuchert und auf einen zu dürftigen Nährboden beschränkt. Denn das Theater verküm-

mert den dramatischen Sinn. Das klingt paradox. Aber der dramatische Sinn des Menschen ist viel allgemeiner, als man gemeinhin annimmt, und deckt sich durchaus nicht mit dem theatralischen. Der dramatische Sinn ist ein in allen unsern Lebensäußerungen stets gegenwärtiger und aktiver Sinn, so gut wie der Gesichtssinn oder der Temperatursinn. Er beherrscht die ganze Welt. Er wirkt bereits in den merkwürdigen schraubenförmigen Bewegungen der Wurzelspitze, des ‚Gehirns der Pflanze', er organisiert den Ameisenstaat mit seinem Sklavereisystem, seinen Melkkühen und Gemüsegärten, er ist die Ursache der Kräfte-Umwandlung im galvanischen Element und des Kampfs der Atome, aus dem die Gestirne hervorgehen. Wir aber haben diesen Sinn künstlich unterdrückt und beschränkt, indem wir ihn fast ausschließlich auf ein kleines Feld konzentrierten, auf dem nicht viel zu finden war, und auf dem alles Auffindbare schon längst gefunden ist. Unter dem despotischen Druck der Theatrokratie ist unser ganzer dramatischer Sinn für das Theater aufgebraucht worden. Auf allen andern Gebieten aber haben wir diesen natürlichen Trieb gewaltsam verschnitten und seiner produktiven Kräfte beraubt. Auf allem, was nicht Theater ist, lastet heute noch der Fluch der Langweiligkeit und der Unlebendigkeit. Alles andre ist ‚Arbeit', ‚Studium'; nur das Theater gilt als ‚Vergnügen'. Wenn die Wissenschaft und mit ihr das Denken heute noch als eine bloße Gehirnangelegenheit kompromittiert ist, so ist nur die Theatrokratie daran schuld. Aber das Denken ist eine Leidenschaft, und wahrscheinlich die furchtbarste und fruchtbarste, die es gibt. Wenn einmal die Herrschaft des Theaters gebrochen ist, wird diese Leidenschaft ihr Haupt erheben und ihre Dramen schaffen, die sich zu den bisherigen Dramen verhalten werden wie tiefe Romane zu Lesestücken aus A-B-C-Büchern. Sie wird Gebiete der Seele entdecken und exploitieren, von denen wir noch keine Ahnung haben. Und auch unser Leben, das heutzutage so undramatisch und unpoetisch verläuft, wird eine höhere Bewegung bekommen, wenn unsre dramatischen Bedürfnisse nicht mehr im Theater eine so billige Befriedigung finden werden. Der dramatische Sinn wird dem Leben direkt zugute kommen, und nicht mehr blos den Theaterdirektoren.

Aber die Dramen des Theaters sind Werke der Phantasie, und die Dramen der Wissenschaft und des Lebens, von denen du sprichst, können das nie sein.

Ich will aber gar keine Phantasie. Was ist denn eigentlich jene vielgerühmte Phantasie, die früher das Privileg des Dichters war? Sie ist nichts als schlechte intellektuelle und künstlerische Erziehung. Sie ist ist die Subjektivität irgend eines Einzelorganismus, die sich ungebührlich vordrängt und uns verhindert, die Poesie der Natur und des Lebens voll zu erfassen. Und doch haben Natur und Leben zehntausendmal mehr Poesie und Phantasie als der größte Dichter. Ist

die Poesie der Welt etwa im menschlichen Gehirn, dieser mehr oder minder schadhaften Begriffsrechenmaschine? Ganz im Gegenteil: gerade dort ist sie am wenigsten. Der vollkommenste Dichter ist der unpersönlichste, derjenige, der einen möglichst vollkommenen Aufnahme- und Durchgangsapparat für die Poesie der Natur und des Lebens bildet, der der Poesie der Welt möglichst geringe Leitungswiderstände entgegensetzt. Ein Dichter ist ein Mensch, der Poesie empfangen und weitergeben kann, keineswegs ein Mensch, der Poesie ‚macht'. Um es in eine Formel zu bringen: der Grad seiner ‚Permeabilität für Weltpoesie' bezeichnet die Höhe seiner dichterischen Kapazität. Selbsttätige Phantasie hingegen ist eine Gehirnkrankheit und ebenso interessant, aber auch ebenso belanglos wie alle übrigen pathologischen Phänomene. Selbsttätige Phantasie ist überdies langweilig. Es gibt nur einzige amüsante Sache: die Wirklichkeit. Subjektive Poesien sind daher nicht nur belanglos, sie sind geradezu schädlich. Denn sie schieben das fade Ich vor die interessanten Objekte. Man vergleiche, zum Beispiel, einmal die Spiele, die die Menschen erfunden haben, mit den Spielen der Tiere. Jene sind langweilige Gehirnfunktionen, diese sind organische Produkte des Lebens. Man kann stundenlang zusehen, wenn junge Hunde oder irgendwelche andre Tiere miteinander spielen, aber man muß schon ziemlich von Gott verlassen sein, um bei einer Partie Billard oder Skat stundenlang kiebitzen zu können. Phantasie ist etwas für Kinder, Frauen und Naturvölker. Phantasie von der Art, wie das Theater sie braucht, ist nichts als eine Folge lückenhafter Lebensbeobachtung, ungeordneten Denkens und defekter Wahrheitsliebe. Ich bin für die Phantasie der photographischen Platte, des Mikroskops, des Fernrohrs, des Röntgenapparats. Diese Instrumente sind gar nicht ‚produktiv', und dennoch haben sie unserm Vorstellungsleben mehr neues Assoziationskapital zugeführt als alle ‚Phantasieschöpfungen' der ganzen Weltliteratur. Und warum? Einfach deshalb, weil sie bessere Organe hatten, schärfere, subtilere, genauere, unphantastischere. Und ganz ebenso steht es mit der geistigen Arbeit des Menschen. Einen genialen Menschen nenne ich den, der für uns dieselbe Bedeutung hat, wie ein neuer physikalischer Apparat. Das Genie braucht keine Phantasie, es braucht nur Augen. Die Augen des Genies sind ein neues optisches Instrument mit bis dahin unerhörten Vervollkommnungen und Verfeinerungen, das zerlegt und zusammensetzt, aber natürlich nur mit objektiven Strahlen arbeitet, die von draußen kommen. Das Genie hat gar nichts ‚aus sich'. Was einer ‚aus sich' hat, ist Spiegelfechterei oder Selbstbetrug. Ich bin für die Phantasie eines Newton, eines Kant, eines Bismarck.

Wenn du so weit gehst, warum bist du dann nur gegen die unglücklichen Dramatiker? Denn was du soeben eingewendet hast, richtet sich gegen die ganze Dichtkunst überhaupt.

Nun, ich hätte große Lust, auch diesen letzten Schritt zu tun. Jedenfalls hat alle Dichtkunst etwas von schlechter Erziehung.

Es wird ja immer besser!

Nun, du kennst doch das Epigramm Hartlebens: „Der Lyriker wird nie als Gentleman geschätzet, weil er vor aller Welt von seiner Liebe schwätzet". Uebrigens: — auch wenn der Lyriker seine Liebesgeschichten diskret bei sich behält, so plaudert er doch immer noch über seine eigenen Seelengeheimnisse und Privatangelegenheiten, und auch das tut kein Gentleman. Der Romanzier wieder riecht in fremde Familienverhältnisse und bekümmert sich leidenschaftlich um Intimitäten, die nicht die seinigen sind, und das tut auch kein Gentleman. Der Dramatiker vollends ist ein Volksredner, der jeden Abend für zweitausend Menschen arbeitet, und das tut wiederum kein Gentleman.

Aber zum Teufel, das ist doch keine vernünftige Wertung! Ich wenigstens finde einen Dichter wertvoller und interessanter als tausend Gentlemen.

Aber es ist nicht blos etwas Aeußerliches. Das Dichten ist wirklich eine Art Unkultiviertheit, auch im höhern Sinne. Das ‚Sich-strömen-lassen' der Dichter setzt immer einen gewissen Mangel an Selbstzucht, an geistiger Disziplin und an Scham voraus. Zudem ist jeder Dichter bis zu einem gewissen Grade unehrlich. Er soll eine abgerundete, in sich geschlossene Schöpfung hervorbringen, und da geht es nie ohne ein bischen Draperie und Arrangement ab. Er muß die Dinge erst in seinem Kopf zurechtlügen, damit sie ‚aesthetisch' wirken; er muß sie erst zu einer künstlichen Einheit zusammenlügen, damit sie organisch ineinandergreifen. Ein gewisser Mangel an dem, was Nietzsche ‚intellektuelles Gewissen' nennt, ist die Voraussetzung aller Dichtkunst. Und schließlich läuft auch bei allem Dichten ein großes Stück Unbildung mit. Das Grobhandgreifliche, die Anschaulichkeit um jeden Preis, die Konzentration auf den individuellen Fall: das sind Momente, die in der Dichtkunst eine rudimentäre Betätigung des menschlichen Geistes erkennen lassen. Man kann auch beobachten, daß Unbildung die dichterische Produktivität direkt unterstützt, während Bildung sie hemmt. Naturvölker dichten viel leichter als Kulturvölker, Kinder leichter als Erwachsene, Frauen leichter als Männer, Leute aus dem Volke leichter als Gelehrte. Es gab eine Zeit, in der jeder Mensch dichtete: das war die Urzeit des Menschengeschlechts. Dichten ist eben vorwiegend eine Funktion der Phantasie, und daher gilt in der Tat von der gesamten Dichtkunst, was ich vorhin von der Phantasie sagte. Uebrigens wirst du bemerken, daß mit zunehmender Kultur die Phantasie und damit die Dichtkunst zurückgeht. In der ‚Ilias' ist schon weniger Phantasie als in ‚Tausend und einer Nacht'. Und unsre modernen Dichter haben, mit den frühern verglichen, über-

haupt keine Phantasie mehr. Phantasie haben heute nur noch die Schmierer, aber Ibsen, Strindberg, Liliencron, Hamsun, Altenberg haben keine. Gott sei Dank, so weit sind wir schon. Infolgedessen steht zu hoffen, daß die Dichtkunst mit der Zeit überhaupt aufhören wird.

Nun, ich für meinen Teil halte es mit Novalis, der gesagt hat: Erst dadurch, daß es Dichter gibt, habe die Welt eine Existenzberechtigung bekommen.

Ja, aber derselbe Novalis hat auch gesagt — ich kann mich an den Wortlaut nicht mehr erinnern —: Der Musiker dichtet mit Tönen, der Maler mit Farben, der Mechaniker mit Kräften, der Philosoph mit Begriffen und der Romantiker mit dem Leben. Der das empfunden hat, war ein echter Romantiker. Und wenn ich vorhin gegen die Dichtkunst war, so wollte ich damit noch lange nicht gesagt haben, daß ich gegen die Dichter bin. Im Gegenteil: wenn die Dichtkunst aufhört, wird es mehr Dichter geben und größere. Die Dichter, die wir bis jetzt gesehen haben, haben alle ihre verfügbare Poesie und Romantik auf lyrische Gedichte abgezogen oder in einen Roman eingedünstet. So bleibt nichts für das Leben übrig. Auch von den Theaterkomikern wird ja behauptet, daß sie im Leben zumeist recht morose Leute seien. Es ist außerdem auch gar nicht ausgemacht, daß zum Dichten notwendig ‚Werke' gehören. Ja, es ist noch sehr die Frage, ob jene Genialität nicht höher steht, die sich in den täglichen improvisierten Lebensäußerungen eines Menschen offenbart. Die ‚Werke' zeigen uns ja immer nur eine präparierte Genialität, die die Frucht langer Erwägungen, Uebungen und Versuche ist. Vielleicht wäre der größte Künstler derjenige, der sagen könnte: Das einzige Kunstwerk, das ich geschaffen habe, ist meine Biographie. Bei andern floß die Genialität in die Feder oder in den Pinsel. Aber ich verzettelte mein Genie nicht mit diesen Dingen und hatte diese Instrumente nicht nötig. Ich hätte sie nicht einmal brauchen können, denn sie wären für mich viel zu plump gewesen . . . Ein solcher Dichter wäre größer als Dante und Homer und unsterblicher.

Unsterblicher?

Jawohl. Die ‚Odyssee' und die ‚Göttliche Komödie' sind etwas Fertiges, etwas Abgeschlossenes, und daher gewissermaßen etwas Totes. Ein Menschenleben aber wirkt weiter, indem es sich fortwährend in den Augen der Nachwelt verwandelt. So hat, zum Beispiel, Goethe eine Dichtung geschaffen, die höher steht und länger und tiefer wirken wird als der ‚Faust', der ‚Tasso' und seine andern Meisterwerke. Sie heißt: Das Leben Johann Wolfgang Goethes, 1749—1832.

Aber Goethes Leben und Goethes Dichtungen hängen doch genau zusammen.

Ja, aber in besonderer Weise. Nämlich: seine Dichtungen hätte

er niemals schreiben können ohne ein solches Leben, aber ein solches Leben hätte er wohl führen können, ohne eine Zeile zu dichten. Daß er der einzige Mensch war, der den ‚Faust‘ schreiben konnte, das war das spezifisch Goethische; daß er den ‚Faust‘ schrieb, war ein Zufall. Die Kunst ist immer nur ein Nebenprodukt. Das Wort ‚Berufsdichter‘ ist ein Unsinn. Der Beruf des Dichters ist der jedes andern Menschen: leben, assimilieren und assimiliert werden, Energien anhäufen und weitergeben, eine von den Millionen Komponenten der Weltbewegung bilden. Daneben fällt dann bisweilen etwas Lyrik oder Drama ab. Der echte Dichter ‚sezerniert‘ Dichtungen.

Immerhin aber haben die großen Dichter bis jetzt immer auch solche Sekrete abgegeben.

Durchaus nicht immer. Die einzigen Dichtungen, zum Beispiel, die Sokrates hinterlassen hat, sind die Dialoge des Plato. Aber das beste Beispiel eines Dichters ohne Bücher ist Jesus. Ich glaube, Jesus war ein größerer Dichter als Shakespeare. Schon deshalb, weil sein Material ein großartigeres war. Shakespeare hat mit einigen Figuren gedichtet, aber Jesus hat mit der ganzen Menschheit gedichtet, oder vielmehr: er hat die ganze Menschheit dazu gebraucht, mit ihm zu dichten, und das tut er jetzt schon fast zwei Jahrtausende lang. Der Othello bleibt immer Othello, der Jago immer Jago; aber Jesus hat sich schon in tausend Dichtungen umgesetzt, die von Jahrhundert zu Jahrhundert von einem Dichter zum andern überspringen.

Das mag vom Mittelalter oder von der Reformationszeit gelten, aber heutzutage ist das Christentum keine lebendige Macht mehr.

Dieses Christentum, das heute tot ist, verhält sich zu der Gesamtpersönlichkeit Christi, wie eine Seite des ‚Faust‘ sich zu Goethe verhält. Das Christentum wäre niemals Weltreligion geworden, wenn es in einer Bagatelle von neunzehnhundert Jahren sich ausleben könnte. Ich glaube, im Gegenteil, daß wir erst heute anfangen, einige bescheidene Konsequenzen aus dem Leben und den Lehren des Dichters von Nazareth zu ziehen. Denn was er doch vor allem in einem Beispiel zeigen wollte, das war: daß es möglich sei, ein schönes Leben zu führen, oder in andern Worten: mit dem Leben zu dichten. Es gibt eben verschiedene Sorten von Dichtern. Die zwei größten Gegentypen, die man bis jetzt erlebt hat, sind Jesus und Zola: Jesus, der seine ganze poetische Kraft auf seine eigene Existenz verwendet und ein schönes Leben dichtet, und Zola, der seine ganze poetische Kraft auf die schriftstellerische Darstellung der bête humaine verwendet und häßliche Bücher dichtet. Aber das sind zwei seltene Extreme. Die landläufigen Typen liegen in der Mitte. Ich glaube nämlich, daß jeder Mensch ein Dichter ist, und daß der Unterschied nur darin besteht, womit einer dichtet, und auf welcher Stufe er stehen bleibt. Ob einer bei seiner ‚Menschlichkeit‘ stehen bleibt und sich darauf beschränkt, blos mit diesem

Material zu hantieren. Das ist die erste Stufe: die Dichter des häßlichen Lebens, die große Majorität der Menschheit. Sodann: ob einer die Kraft hat, aus seiner Menschlichkeit in die Welt der Lügen, das heißt: der Bücher zu flüchten. Das ist die zweite Stufe: die Dichter der schönen Bücher, also das, was man so für gewöhnlich Dichter nennt. Ferner: ob einer die größere Kraft hat, in die Welt der Bücher das Gesetz des Lebens, das heißt: das Gesetz der Wahrheit zu tragen. Das ist die dritte Stufe: die Dichter der häßlichen Bücher, die Naturalisten. Und endlich, ob einer die größte Kraft hat: die Häßlichkeit des Lebens Lügen zu strafen und schön zu machen. An solche Dichter hat wahrscheinlich Schopenhauer gedacht, als er vom ‚Heiligen' sprach, und Nietzsche, als er das Ideal des Uebermenschen aufstellte. In dieser Stufenleiter zeigt sich übrigens die welthistorische Bedeutung des Naturalismus. Der Naturalismus war ganz gewiß kein künstlerischer Rückschritt, wie manche alte Herren behaupten. Er hat allerdings nur eine außerordentliche negative Bedeutung. Er ist eine Art Sperrhaken. Denn man mag über den aesthetischen Wert dieser ganzen Kunstrichtung denken, wie man will — eines steht fest: zurück können wir nicht mehr. Die Dichtung wird niemals wieder werden, was si[e] war: eine zweite Welt neben und außerhalb der wirklichen Welt, ei[n] Himmel über der Erde. Der Dualismus zwischen Leben und Dichtung, an dem sich unsre Väter genügen ließen, ist endgültig unmöglich geworden: das ist das große Verdienst des Naturalismus. Von d[a] müssen wir aber zum Monismus fortschreiten, und dazu brauchen wi[r] die Dichter. Diesen Monismus von Leben und Dichtung meint[e] Jesus, wenn er vom ‚Himmelreich auf Erden' sprach, und Novalis, wenn er sagte: Die Welt ist kein Traum, aber sie soll und wird viel leicht einer werden, und Emerson, wenn er sagte: Poets should be law givers. Bis zu diesem Ziel ist freilich noch ein weiter Weg, aber vor läufig haben wir wenigstens die Wahrheit, und das ist schon sehr vie[l]. Schöne Bücher verträgt heute kein Mensch von Geschmack mehr. Ma[n] wird sie erst wieder vertragen, wenn sie direkt aus dem Leben geschöp[ft] werden können. Aber ich glaube, dann wird man sie nicht meh[r] brauchen.

Wesen des Genies / von Peter Altenberg

Bismarck

Mathematikstunde in einem Gymnasium, 1830.

Der Professor: „Sie, Bismarck, in der letzten Reih[e]! Was kritzeln Sie da unter der Bank, statt aufzupassen?!"

Er geht hin und nimmt ihm einen Papierfetzen weg. Auf de[m] Papier stand: Künftige Schlacht bei Sedan — am ersten Septe[m]ber 1870 —.

Oedipus in Wien / von Alfred Polgar

Max Reinhardts Experiment, mit einem Drama (das für andre Maße gedacht war und freiere Räume verlangt, als sie die heutige Bühne bietet) die übliche Theaterlokalität zu verlassen und einen Schauplatz von mächtigern Dimensionen aufzusuchen, hat auch hier die gleiche Wirkung wie überall gehabt: die naivern Zuschauer, überhaupt alle, denen es eine herzliche Freude macht, im Theater düpiert zu werden, ja, die geradezu um dessentwillen ins Theater kommen, waren begeistert; die Gelehrten, die treuen Ekkeharde, die Hüter der Kunst, die sorglichen Parkwächter im Kunstpark (ein Amt, das in Wien seit jeher von Invaliden ausgeübt wird), die Aufseher, die Acht geben, daß kein „Rahmen gesprengt" wird, kurz: die Hausmeister der Entwicklung, die saftig werden können, wenn es eine Störung der Nachtruhe abzuwehren gilt, waren dagegen. Teils wegen Reinhardt, teils wegen Hofmannsthal, teils und vor allem wegen der gefährdeten reinen stilistischen Linie des antiken Dramas. In diesem Punkt ist die alte Kaiserstadt an der Donau nämlich heikel. Unerbittlich geradezu. Ging doch sogar Professor Minor — ein stiller Gelehrter, der sonst, fern dem literarischen Gezänke, die Werke Blumenthals, Fuldas, Skowronneks, Sudermanns (wie sie das Burgtheater durch würdige Aufführungen dem Kulturbesitz unsrer Stadt einzuverleiben trachtet) in eingehenden, würdigen Analysen durchschürft, also in Frieden seinen Kohl baut — ging doch sogar der stille Gelehrte in einer stillen Halbmonatschrift so weit, laut einen Wachmann zu rufen und ihn auf die Beleidigung der Antike aufmerksam zu machen!

Ja, es war eine rabiate Woche. Die Ignoranz schäumte Begeisterung, die Wissenschaft, besonders die im Journaldienst frohndende, spie Galle, und umsprudelt von diesen polemischen Wasserkünsten, machte das Deutsche Theater vortreffliche Geschäfte. Die wiener Kritik schien aufs äußerste gereizt und übte mit aufgekrempelten Hemdärmeln ihr blutiges Handwerk. Auch wurden diesmal, in sonst nicht üblichem Maße, nebst dem theatralischen Ereignis gleich dessen Beurteilungen mitbeurteilt. Der Rahmen der Zunftzusammengehörigkeit erschien schauerlich gesprengt, und der Kollege gab für den Kollegen die ganze lange zusammengesparte Geringschätzung splendid auf einmal aus. So versittlichend und reinigend wirkt das große Kunstwerk noch in den letzten, kleinsten Konsequenzen seiner Konsequenzen!

Man hat sich aber, glaube ich, auch aus reiner Freude an der Emotion aufgeregt, aus Lust an Zank, Debatte, Uebertreibungen, lauten Reden, aus Liebe zu Haß und Liebe. Lauter Dinge, zu denen der heimische Theaterbetrieb gar niemals Anlaß gibt. Eine Gefahr für diesen Theaterbetrieb scheint durch Reinhardts wilde Experimentierlust nicht heraufbeschworen. Es wird alles, für absehbare Zeit zumindest, beim alten bleiben. Von der trauten Uebung, in einem Raum (der meistens von Fellner und Helmer ist) Theater zu spielen, mit einer entsprechenden Distanz zwischen den feindlichen Welten Zuhörer und Mime, mit Akten und Zwischenakten, Rampenlicht und Klingelzeichen und einer Kritikergirlande an den Ecksitzen, mit Griechen, die hieratisch,

mit modernen Individuen, die nervös sein müssen (ja nicht umgekehrt!), mit Professional-Statisten und würdig-maßvollem Volks-Rhabarber: von all diesen bewährten Theaterbräuchen wird man noch lange nicht abgehen. Und wenn doch irgendwas Neues, Ungewohntes, irgend eine Zumutung den Frieden dieses Idylls lockern sollte, so wird es unmerklich geschehen, in einer behutsam über die Jahrhunderte schleichenden Entwicklung, die der Zeitgenosse, der seine Ruh haben will, so wenig spüren wird, wie die Umdrehung der Erde oder den Uebergang vom Wachen zum Schlaf. Ueberdies sind unsre literarischen Theater sichere Nummern. Direktor Weisse hat Widerstandskräfte gegen das ungesund Neue, er hat sie, glaubet nur! Und das Burgtheater? Waren Sie bei ›Herodes und Mariamne‹ oder jüngst bei ‚Julius Caesar'? Nein? Sie sind ein Lebenskünstler. Aber Sie hätten die Beruhigung heimgetragen, daß Baron Berger nicht daran denkt, den Reinhardtschen Zickzackkurs nachzutaumeln, sondern entschlossen ist, auf dem linealgeraden Wege zu verharren, der den Thespiskarren keinerlei Erschütterung aussetzt und dessen köstlichstem Inhalt, der Tradition, eine friedliche, unübereilte Verwesung sichert. Der schnurgerade Weg führt am besten zum Ziel: zu dieser Ansicht bekannte sich Baron Berger ja gleich, sowie er nur Burgtheaterdirektor geworden war.

Am schlimmsten kam bei all dem Lärm Sophokles weg. Reinhardt tat ihm, wie man weiß, etliche Gewalt an, die Ignoranten wagten . . . aber davon später, und der Hofmannsthal hat ihn weichlich übersetzt. (Der Vorwurf aber, er schreibe ein jüdisches Deutsch — belegt durch einen Satz, der mit „Was heißt?" beginnt — trifft den Uebersetzer doch wohl zu Unrecht. Schiller nannte seine jenaer Habilitationsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" Es ist aber noch keinem eingefallen, daran die Bemerkung zu knüpfen, daß die Rede wohl weniger für eine Habilitierung in Jena als vielmehr für eine in Rzezow sich eigne. Wenn ein Mund und ein Ohr zusammenstoßen und es klingt wie Jargon, muß nicht immer der Mund daran schuld sein.) Das Böseste, sage ich, widerfuhr dem Oedipus-Dichter nicht von Reinhardt, nicht von den Ignoranten und nicht von Hofmannsthal. Das widerfuhr ihm von der journalistischen Wissenschaft, von den Gehirnen mit Vollbart, von den gekränkten Mitgliedern der Wach- und Schließgesellschaft fürs Ideal der Antike, von den verbitterten Gymnasialprofessoren, die ihre Bewegungslosigkeit als eine Tugend ausspielen, mit der ihr lastender Bildungsbauch sie begnade. Das Schlimmste widerfuhr dem Oedipus-Dichter von den Herren, die ihn als einen starren, steifen Götzen verehrt wissen wollen, dem man sich nur mit Opfern alles dessen nahen dürfe, um was zwei Jahrtausende die Anschauungen von Kunst und Leben verändert haben, nur mit einem Empfinden, das, vom Staub der philologischen Seminare pilgerhaft verunreinigt, vorschriftsmäßig geduckt auf dem Boden krieche, dem jede frischere Farbe ausgebleicht und jede ehrliche Reflexbewegung abhanden gekommen sein müsse.

Niemand hat an die Größe und Erhabenheit der sophokleïschen Dichtung zu rühren gewagt. Der Empörungsschrei einer zelotischen Sophokles-Klerisei, die wohl meint, es müsse ein Abglanz der Gott

heit auf die ambitionierte Priesterschaft fallen, vermehrte ohne Grund den Lärm dieser lärmenden Stadt. Niemand lästerte den Oedipus-Dichter. Nur davon war die Rede, daß Geist und Gefühl eines Menschen von heute den Schwerpunkt seiner Dichtung anderswo suchen und finden als frühere Generationen. Daß in dem antiken Drama Zwischen- und Oberstimmen klingen, die Herz und Hirn heftiger bewegen als die tragische Grundmelodie vom unerbittlichen Fatum. Stärker als die dunkle Fundamental-Tatsache, daß über jedem Haupt des Schwert des Schicksals schwebt, daß die Götter ewig Recht behalten und die Sterblichen ohnmächtig sind — stärker als dies rühren an unsre Seele die menschlichen Konflikte, die in dieser fundamentalen Tatsache wurzeln. Nicht mehr das Kunstvoll-Unentrinnbare im Schicksalsfaden-Gespinst, darin der Oedipus verzappelt, scheint uns der wesentliche Inhalt des Dramas. (Er war es, solange die Dichtung für ihre Empfänger auch und vorwiegend einen religiösen Inhalt hatte.) Erhaben ist das sinnvoll-sinnlose Rechtbehalten der Götter, aber erhabener ist Trotz und Abwehr und Ich-Behauptung des Menschen. Nicht der Nachweis, daß von der Faust des Schicksals eine Menschenseele, wie immer sie sich dagegen sträube, rettungslos zerquetscht werde, dünkt uns heute wesentlich. Sondern wesentlich und Gegenstand unsrer Teilnahme und Ergriffenheit ist das, was unterm Druck dieser nicht zu sprengenden Umklammerung sich formt und als Gedanke, Wort, Tat, Hüllen durchbrechend, ans Licht geschleudert wird. Das, was der Sturm vom tiefsten, dunkelsten Grund einer Seele aufrührt und an die Oberfläche reißt, die Hochspannungen des Intellekts und Willens, die das Elend erzwingt, die Gegensätze, die jählings und furchtbar klaffen — Gegensätze zwischen Masse und Einzelnem, Volk und König, Bruder und Bruder, Mensch und Gott — Schreie, die heroischen und kindlichen Abwehrversuche, der Trotz und die Fügung des Opfers. Weniger um die zerschmetternde als vielmehr um die erhellende, Abgründe durchflammende Kraft des Blitzes handelt es sich. Die dramatische Prämisse wäre um nichts schwächer, wenn statt des Teiresias, der dem Oedipus verkündet: „Du hast deinen Vater erschlagen und deine Mutter geheiratet", ein Arzt käme und ihm sagte: „Du hüpfst sorglos im rosigen Licht, indessen nagt schon an dir der Leberkrebs. Bald wirst du's merken". Denn für unser Empfinden ruht die Schönheit der Dichtung nicht im sinnreichen Aufbau des dunklen Scheiterhaufens aus Götterdiagnosen und tückisch verflochtenen Geschehnissen; sondern in dem Leuchten und Verbrennen der Menschenseelen, für die er ewig zurecht getürmt ist.

Auf diesem Wege, scheint es, hat sich Reinhardt dem Oedipus-Drama genähert. Und wenn es auch solcher Art nur dramatische Nebenwerte der Dichtung sein mögen, die sein Regiegedanke zur Geltung brachte, so war es doch eben eine intensive Geltung und ein neuer, ein schöpferischer und keineswegs unedler Gedanke. Und wenn ihm das Oedipus-Drama nur der gute Anlaß gewesen wäre, ungeahnt große und starke Theater-Eindrücke zu erzielen, ja, selbst wenn sein überpotenter Theater-Instinkt, seine heftige, schöpferische Theater-Sinnlichkeit die Dichtung vergewaltigt hätte, um ihr solche Wirkung abzuzwin-

gen, wie sie der Zirkus-Oedipus gebracht, selbst dann dürfte er eine respektvollere Tonart der Abwehr beanspruchen als jenes Rüpel-Idiom, in dem sein Wollen und Können zerfetzt wurde.

Man hat ihm hier zum Vorwurf gemacht, daß er zweihundert lärmende Menschen brauche, um die Illusion ‚Volk‘ heraufzubeschwören, was ein richtiger Regisseur mit zehn Statisten zustande brächte. Aber hier handelte sichs dem Regisseur wohl nicht um Volk als um eine Gesellschaftsschichte, sondern um Volk als vage, gefährliche, mystische, indefinite Masse, die nur ist, insoweit sie Masse ist. Wie abgelöst von dieser grauen, undifferenzierten Menge erschien hier deren Stimme und Gebärde, die vox populi, die den König und den Seher, die überragenden Einzelnen, bald drohend, bald schmeichelnd, bald als böses, bald als freundlich Element umbrandete. Das war schön und wirkte stark; und läßt sich mit zehn Statisten nicht machen: weil zehn Statisten immer zehn isolierte Individuen bleiben, während es hier darum ging, wohl Stimme und Gebärde des Volkes als ein Gewaltiges, Elementares erscheinen zu lassen, das Volk als solches aber zu einem einzigen unpersönlichen Subjekt grau in grau zu verwischen. In diesem Sinn, so paradox es klingen mag, sind eben hundert Menschen auf der Bühne weniger als zehn Menschen.

Ich glaube, auch ohne klassisches Vorbild mußte ein Mann wie Reinhardt, der so sehr nach Erweiterung aller Theatermöglichkeiten strebt, zu dem Einfall kommen, einmal auf einer Bühne zu spielen, der nicht nur eine Wand, sondern der drei Wände fehlen; auf einer Szene, die mitten im Auditorium liege, für die die Zuhörer nicht nur Zuhörer, sondern auch eine gewaltige, lebende Kulisse wären, eine stumme Komparserie, zu einer innigern Einheit mit der Szene verschmolzen, als sie das heute übliche Theater herzustellen vermag. Naturgemäß handelt sichs nur um eine ganz speziale Gattung der Komödie, für die der neue Schauplatz mit seinen neuen Wirkungen erobert werden soll. Für Komödien allergrößten Stils, die nach Entfaltung überwältigender Chormassen, nach der Wucht einer lapidaren Kulisse verlangen, die Aufruhr und Sturm in sich haben, der hier in seiner ganzen Glorie und Majestät daherbrausen darf, während er auf der kleinen, engen Bühne wie durch eine Mauerspalte sich dünn verpfeifen müßte. Also nicht um eine gewalttätige Ausbiegung, um eine schiefe Gipfelung der dramatischen Kunst handelt sichs (wie die Hüter der Kunst gehässig ausgetrommelt haben), sondern um einen Seitenast am Stamme ihrer Entwicklung, um eine Variante der bestehenden Theaternorm, die doch nicht als ein für alle Ewigkeit Fixes und Fertiges und Unabänderliches respektiert werden muß. Aber die Schlieferl hielten zu Sophokles und waren in ihren heiligsten Gütern verletzt darob, daß einer auf einem neuen Wege dem alten Kunstwerk sich nähere. Wie wenn überhaupt eine andre Ergreifung alten Kultur- und Kunstbesitzes durch eine nachgekommene Zeit denkbar wäre, als daß diese Zeit mit ihren Augen, ihren Ohren, ihrem Herzen und ihrem Gehirn das überkommene Mirakel neu sähe, neu höre, neu erfühle und neu verstünde. Als ob nicht das ganz allein die wunderbare, Jahrtausende über-

dauernde Kontinuität der Lebendigkeit eines Kunstwerkes verbürge.

Wehe dem, für dessen Empfinden etwa im ‚König Oedipus‘ andre Quellen stärker rauschen als die dunklen des unabänderlichen Fatums! Wehe dem, der seinen Beethoven anders hört, seinen ‚Don Juan‘ sich anders gestaltet denkt, als Ahn und Urahn ihn hörten und sahen. Da sind die Portiers der Kunst grimmig hinterher mit dem Besen und der aesthetischen Hausordnung. Der Mann, den sie jüngst in Grinzing begruben, wußte davon auch ein Lied zu singen. Wie haben sie ihm mit ihrer verdammten Ekkehardelei die Freude an der Arbeit genommen, wie unerbittlich forderten sie Museumsruhe in dem Kunstbezirk, den er mit seinem belebenden Leben füllte. Sie schützten Beethoven vor Mahler, wie sie Sophokles vor Reinhardt schützten. Sie schützten die Kunst. Und doch dient Reinhardt und diente Mahler der Kunst mit den gewalttätigsten Exzessen noch tausendmal besser, als es die Hüter und Vollbärte mit ihren heiligsten Pflichterfüllungen tun. Wie spritzten die Kot-Partikelchen um Mahlers Antlitz, wenn er sich eines Temperamentüberschusses, einer Laune oder Marotte schuldig machte. Die Pietätsbewahrer, die fachmännischen Aufpasser, eingesetzt, um über Ruh und Ordnung im Wirrsal der zeitgenössischen Kunstbestrebungen zu wachen und rechtzeitig ihr „Zaruck!“ ertönen zu lassen, sie erachteten ihn als Schädling. Das bischen Rauch, das um sein herrliches Feuer qualmte, beizte ihnen so stark die Augen, daß sie nur noch über ihn weinen konnten. Mit vollen Backen plusteten sie seine Schwächen auf und pfiffen hinweg über all das, was ihn einzigartig, groß, unentbehrlich machte. Pfiffen so lange, bis er endlich, verbittert und in der Sache gleichgültig, den Platz räumte. Da war Friede. Da konnte sich endlich eine geregelte Wurschtigkeit dort etablieren, wo seine genialische Unruhe gewaltet hatte .... Gott schütze die Kunst vor ihren Hütern! Vor ihren Verderbern wird sie sich schon selber schützen.

Reinhardts Malheur war der Zirkus. Was für ein Getue mit Pferd, Manège, Clown, Stallgeruch! Ueber die Lokalität kamen seine Hinrichter nicht hinweg. Auf die Vokabel ‚Zirkus‘ stürzten sie sich, walkten und drehten und kneteten das Wort und hieben es solange um die Erde, bis es platzte und alle dem Begriff ‚Zirkus‘ zu innerst assoziierten Vorstellungen umherwirbelten, wie die Federn um ein aufgeschlitztes Plumeau. .... Nun freilich: dieser Export-Oedipus, für den Versand offenbar (wie das Münchner Bier) etwas dicker und fester hergestellt, gibt, wie er tausend Anlässe zur Ruhmrede bietet, auch tausend Anlässe zu Groll und Witzigkeit. Aber wer oder was gäbe sie nicht! Machen wir uns keinen Schwindel vor: ob eine künstlerische Tat (für den Augenblick mindestens) kritisch abzutöten ist oder nicht, das hängt keineswegs von den Werten dieser Tat, sondern durchaus von der dialektischen Geschicklichkeit ihres Meuchlers ab. In die geeignete hämische Perspektive gebracht, läßt sich alles, läßt sich auch Gottes Schöpfung als eine talentlose und verächtliche Arbeit aufzeigen. Ja, wenn man bedenkt, daß bei jener Urarbeit auch der Keim zu den Ekkeharden und Vollbärten gelegt wurde, möchte man es fast bedauern, daß sich kein satirischer Esel am fünften Schöpfungstag gefunden, der dem lieben Gott die Lust an einem sechsten benommen hätte.

Die Hussiten vor Berlin / von Julius Bab

Die blutigen Glaubensstreiter des Naturtheaters, die wilden Propheten der Freiluftbühne, die erbarmungslosen Vorkämpfer der großen Volks-, Massen- und Fest-Kunst — nun sind sie auf dem Anmarsch gegen Berlin, und die Stadt Brahms und Reinhardts erzittert. Lange umkreisten ihre verheerenden Züge die Hauptstadt in großem Bogen: zu Worms und Wiesbaden, bei Luzern und bei Thale schlugen sie ihr Lager auf und fingen die ahnungslosen Reisenden ab. Nun aber wird Ernst gemacht. Vielleicht sind es Reinhardtsche Zirkuserfolge, die sie verführen — jedenfalls schreiten sie von drei Seiten her zum Angriff. Bei Potsdam wird ein natürliches, bei Pichelswerder ist ein durchaus freiluftiges Theater gebaut und eröffnet worden. Die erste Schlacht aber wurde im Norden vor den Toren Berlins geschlagen. In Bernau — hier, wo die Wiege des kriegsberichterstattendsten unsrer Zeitgenossen, des großen Wippchen, entsprungen ist — in Bernau fiel der erste Schuß.

Angeblich wird an völkische Tradition angeknüpft. Die hübsche kleine alte Stadt hat in einem ihrer mittelalterlichen Türme ein Museum mit allerlei Reliquien aus der Hussitenzeit, und dem Programmbuch zufolge wird in Bernau alljährlich auch ein Volksfest gefeiert zur Erinnerung an die historische Tatsache, daß die Hussiten hier, am nördlichsten Punkt ihrer Eroberungszüge, von den Brandenburgern zurückgeschlagen wurden, anno 1432. An diese Tradition und dieses Fest soll sich nun unser Hussitenspiel anschließen. Man denkt wohl an ein künstlerisches Sichauslebenlassen historischer Phantasie, nationaler Festfröhlichkeit, im Stile etwa der alten schweizer Tellspiele. (Dies theatralische Aktivwerden eines ganzen Volkes ist ja unvergleichlich schön in Kellers ›Grünem Heinrich‹ festgehalten worden.) Für die fünfhundert Bernauer und Bernauerinnen, die im Festspiel mitwirkten, mag das Ganze wirklich eine ähnliche Bedeutung haben. Vor dem Festplatz aber erhebt sich eine Tribüne riesigen Umfangs, deren zahlreiche Plätze der Rest der Stadt Bernau, auch wenn er vollzählig anträte, nicht ein einziges Mal besetzen könnte. Es sind also für die nächsten Monate wöchentlich zwei Vorstellungen zu ganz stattlichen Preisen angekündigt, die Eisenbahnverbindungen mit Berlin werden vorsorglich angegeben — und, kurz und gut, Festspiel hin, Volkskunst her: die Stadt Bernau ist unter die berliner Theaterunternehmer gegangen.

Was bietet sie fürs Geld? Das ist es, was die Berliner wissen müssen, wenn sie den ungemein schwierigen Versuch machen sollen, den Stettiner Bahnhof, und, was dann schon viel leichter geht, Bernau zu erreichen. In unsrer Zeit wird ja so ziemlich alles zum Gegenstand irgend welcher Ausstellung gemacht. Die Pflege der Gesundheit wird in Dresden und das Vergnügen zu reisen am Zoologischen Garten

ausgestellt. Warum soll die bunte Schönheit, die bewegte Lust eines großen Kostümfestes für solche, die sich dergleichen nicht selbst verschaffen können, die nicht aktiv dabei zu sein vermögen, nicht einmal gegen Entree hergezeigt werden? Soweit die bernauer Unternehmung nichts ist als die Vorführung solch eines Kostümfestes, einer Maskerade, der ein gewisses Programm, ein Handlungsleitmotiv untergelegt wird — gerade soweit sind diese Hussitenspiele nett, amüsant und durchaus billigenswert. Wenn über die Zugbrücke des gut imitierten Stadttors der Zug der mittelalterlich gewandeten Bernauer zum Schützenfest hervorgeht, wenn auf dem Platz zwischen großen alten Bäumen und ebenso echtem Gebüsch tolle Kindertänze und sanftere Mädchenreigen mit dem würdig steifen Takt des Geschlechtertanzes abwechseln — das ist erfreulich zu sehen! Denn die Kostüme sind in geschmackvoll bunten Farben gut zusammengestellt, die Gruppen mannigfaltig und lebhaft arrangiert. Und wenn es nicht gerade regnet, sondern die Maisonne ihren Segen dazu gibt, kann man seine Freude daran haben. Wenn dann vom sechzig Meter hohen Pulverturm der Wächter seine Warnung herabruft, wenn die flüchtigen Bauern mit Weib und Kind, Vieh und Habe herbeieilen und die erschreckten Städter sie mit in ihre Mauern nehmen, so gibt auch das noch eine Reihe gefälliger Bilder, und über die länglichen moralischen Reden, die bei dieser Gelegenheit vorfallen, setzt sich ein vergnügungswilliger Geist zur Not hinweg. Schließlich sprengen die Hussiten auf wuchtigen Gäulen herbei, Fußknechte, Troß und Wagen folgen; das ist mindestens so lieb wie bei Bonn im Zirkus und obendrein nicht mit der ärgerlichen Verhunzung eines großen Dichterwerkes verbunden. Auch was sonst noch folgt an Belagerung, Schlacht und Siegesfreude, könnte bei etwas glücklicherm Arrangement vergnüglich zu sehen sein. Wem wären alle harmlos-knabenhaften Instinkte so abhanden gekommen, daß er eine richtige Ritterschlacht mit klirrenden Panzern, fliegenden Pfeilen, dröhnenden Trommeln und wehenden Standarten nicht gerne sähe? Ich finde also: gegen ein gut arrangiertes Kostümfest, das auf gefällige Weise noch ein bißchen historischen Anschauungsunterricht mitgibt und bei gutem Wetter im Freien stattfindet, ist gar nichts zu sagen.

Aber damit ists leider nicht getan. Herr Rudolf Lorenz, der als Regisseur des Ganzen seine Verdienste hat, ist auch Textdichter, und in dieser Eigenschaft von verhängnisvollem Ehrgeiz. Ich nehme gern zu seinen Gunsten an, daß er sich gar nicht für einen neuen Shakespeare hält und nur tut, was er muß. Aber sein entscheidender Irrtum ist eben, daß er hier bei dem hübschen Kostümfest unter Gottes freiem Himmel vor der schönen alten Stadtmauer sich nicht begnügt, mit ein paar Schlagworten ein massiges Handlungsmotiv festzunageln, sondern daß er glaubt, er müsse, müsse ‚dichten'! Die patriotischen Tugendreden, die die geschilderte politische Aktion durchsetzen — das ginge

allenfalls noch. Aber weil es doch nun einmal ein richtiges dramatisches Theater sein sollte, hat Herr Lorenz auch eine Liebeshandlung hineingedichtet. Ich sage nichts als: Bürgermeisterstochter — strenger Vater — leichtsinniger, aber edler Liebhaber — stadtverwiesener rebellischer Nebenbuhler — begehrlicher Hussitenhäuptling — Verrat, Gefangenschaft, eifersüchtige Tschechin, Befreiung, Rettung, Sühnetod, glückliches Paar!! Dies alles in einer Prosa, die nach einigem Zieren immer wieder zugibt, daß sie aus gut bekannten Schillerschen Jamben besteht. Diese geradezu schon exzentrischen Trivialitäten obendrein gespielt, nicht von harmlosen Dilettanten, sondern von dreimal trivialen Schauspielern dritten Ranges, unter denen der Festteilnehmer Siebert (vom Neuen Schauspielhaus in Berlin) vollkommen wie ein hauptstädtischer Gast an einer Provinzschmiere wirkt. Mit dem Zwang, diese Partien anzuhören, ist das bischen bunter Festfreude ziemlich teuer bezahlt.

Man wird sagen, daß man aus dieser Aufführung, dieser Poesie keine Schlüsse für die Möglichkeiten des Naturtheaters ziehen dürfe. Ich halte mich zu jedem Widerruf bereit, glaube aber schon hier Erfahrungen gesammelt zu haben, die mir gegen das Naturtheater sprechen, auch wenn ich mir dort Goethes Iphigenie von einer neuen Wolter dargestellt denke. Die persönlichen Partien des Festspiels wirken nicht nur durch ihre unpersönliche Banalität schauerlich. Dergleichen hat man ja schon im geschlossenen Bühnenhause erlebt und würde es unschwer wiedererkennen. Aber es kommt hier im Freien etwas Spezifisches hinzu, das im Gegenteil gerade mit den Ansätzen zum Persönlichen, mit der Inanspruchnahme unsers Interesses für individuelle Schicksale zusammenhängt. Hier unter freiem Himmel, unter Gottes lebendiger Sonne, wo wirkliche Bäume im Wind rauschen, ist der einzelne Mensch für unsern Blick zu klein. Volk, Masse, Menschheit mag hier wirken; sie ist ein Naturteil, stark genug, uns innerhalb dieser Elemente zu fesseln. Der Einzelne, der hier Anspruch auf Beachtung erhebt, muß gespreizt, peinlich, aufdringlich wirken. Ihm fehlt hier der schützende Rahmen, mit dem das Bühnenhaus, mag seine Leinwand eben Meeresstrand oder Zimmer bedeuten, den Einzelnen schützt, ihn in Verhältnisse bringt, in denen er wichtig und groß genug ist, um unser Interesse festzuhalten. In der wirklichen Landschaft ist der Mensch nur auch ein Stückchen Natur: im Drama will und muß er uns unendlich viel mehr sein. Das Volk, die Masse ist Staffage in der Landschaft, und der Wächter vom Turm, der Bürgermeister, der Führer der Bauern, sie sind uns mit ihren Reden erträglich, weil sie nur Exponenten dieser Masse, Sprecher des Volksganzen sind. Aber ein Liebespaar, das uns hier im Freien mit seinem Leid und seiner Lust behelligen will — ich glaube, es müßte qualvoll sein, auch wenn es von ganz andern Kräften gedichtet und gespielt würde. Da Natur bekanntlich

weder Kern noch Schale hat, spiegelt sich dieser ganze Sachverhalt im Schauspielerisch-Technischen wieder: um hier überhaupt wirksam zu werden, unter diesen akustischen und optischen Verhältnissen einen geschlossenen Eindruck hervorzubringen, muß der Schauspieler alle Mittel differenzierter Menschendarstellung beiseite lassen; nur der rhetorische Ton, die dekorative Geste kann hier durchgreifen — eben die Mittel, mit denen man allgemein gehaltene Volkstypen, Sprecher einer großen Masse geben kann.

Die erste Attacke ist abgeschlagen. Die Bernauer haben uns nichts weiter bewiesen, als daß geschmackvoll arrangierte Kostümfeste im Freien sehr hübsch sein können. Die dramatische Kunst im geschlossenen Bühnenhaus fühlt sich von dieser Konstatierung gänzlich ungetroffen. Und Berlin wartet ruhig die weitern Angriffe ab, die die Naturhussiten auf ihrem Freiluft-Feldzug fernerhin zu führen gewillt sind.

Philippe Accusé / von Walter Steinthal

Es war vor zwei Jahren. Ich hielt mich vorübergehend in einer bekannten Großstadt auf: es ist eine mitteldeutsche Handelsmetropole, deren geistiges Leben — es gibt dort eine Universität und mehrere Theater — erst seit den allerletzten Jahren einen gewissen Aufschwung zu nehmen im Begriff ist.

Eines Nachmittags — es war kurz vor Weihnachten — schlendere ich durch eine der Hauptstraßen und höre plötzlich, mitten aus dem Gewühl der Menschen, dem Geläut der Schlitten und Trams heraus, meinen Namen. Ich wende mich um — hinter mir steht einer meiner Jugendfreunde, den ich Philipp Philippe nennen will. Wir waren auf ein und demselben Gymnasium gewesen und hatten die ersten Semester in Zürich und Berlin gemeinsam studiert. Das war aber immerhin sechs, sieben Jahre her, und ich meinerseits gestehe, daß ich Philipp Philippe, wäre er, ohne mich anzureden, an mir vorübergegangen, wahrscheinlich gar nicht erkannt hätte. Er hatte sich verändert, wesentlich verändert. Der dunkle Spitzbart, den er, um seiner kleinen, schmalen Erscheinung ein reiferes Ansehen zu geben, als Student getragen hatte, fehlte; das Gesicht war fahl und blaß, verhärmt und verarbeitet — gar nicht wie damals, wo die geradezu knabenhafte Frische seiner Züge dem stets im Alter unterschätzten Philosophiebeflissenen nur allzuviel Aerger bereitet hatte.

„Philipp Philippe, du?"

„Wie gehts, mein Lieber? Was tust du hier?"

Er hatte mich schon unter den Arm genommen, und schnell gerieten wir, nach der ersten Begrüßung, ins Plaudern. Ich erfuhr,

daß er, seit wir uns zuletzt gesehen hatten, so gut wie überall gewesen war, und sich jetzt nur ganz kurze Zeit in dieser Stadt aufhalte, um der Uraufführung seines Stückes beizuwohnen. Ich war erstaunt.

„Was ist es denn für ein Stück, und wo wird es aufgeführt?"

Er nannte den Namen der Bühne und den Titel: ‚Theater'.

„Theater?" Ich geriet aus einer Verwunderung in die andre. „So bist du Philippe Accusé?"

„Das ist mein Pseudonym."

„Aber, mein Gott, die Uraufführung von ‚Theater' ist doch heute Abend!"

„Nun ja."

Er sagte das so hin, dieses „nun ja", als ob sichs um einen Kegelabend handelte. Und doch schien mirs, als würde sein Gesicht noch um eine leise, die letzte mögliche, Nuance blasser. Ich meinerseits verhehlte meine Erregung keinesfalls. Premieren waren ja von jeher meine Passion. Ich habe bei diesem heimlichen, angstvollen Ringen um die Zustimmung der Menge, bei diesem Kampf um jeden Schritt ein Gefühl, wie es sich meiner sonst nur auf dem Rennplatz bemächtigt — einmal auch in Spanien bei einem Toro-Spiel bemächtigte. Ich glaube, es ist ein Zug von Sadismus in mir. Natürlich hatte ich auch schon für den Abend meinen Logenplatz. Aber jetzt bekam die ganze Sache doch ein besonderes Interesse für mich. Mein Gott, so selbstverständlich es ist, daß jeder von uns ein paar dramendichtende Freunde hat, so selten hat doch einer das Glück, einen richtigen aufgeführten Autor zu seinen Bekannten zu zählen.

„Ich finde, du bist recht ruhig. Hast du denn kein Lampenfieber? Wovon handelt denn das Stück? Hast du schon irgendwelche Urteile darüber gehört? Ist es gedruckt?"

Dergestalt überflutete ich meinen alten Freund mit Fragen. Er aber blieb immer sehr einsilbig.

„Ich bin eigentlich gar nicht ruhig", war seine ganze Antwort.

„Hängt für dich sehr viel von dem Erfolg des Abends ab?"

„Alles."

Er sagte das schlicht, gelassen, beinahe gleichgültig; jedenfalls ohne irgendwelche Unterstreichung. Alles? Ich musterte ihn von der Seite. Er trug Pelzmantel und Zylinder, feine Handschuhe, elegantes Schuhwerk. Seine materielle Lage mußte leidlich sein; und soviel ich mich erinnerte, verfügte Philipp Philippe über ein kleines Vermögen. Was konnte er mit diesen Worten meinen? Ehrgeizig war er so gut wie gar nicht; hatte die Schriftstellerei zwar immer mit Leidenschaft gepflegt, aber stets ohne äußere Ambitionen; seine Arbeiten stellten sich samt und sonders als rein seelische Entladungen irgendwelcher Art dar, die er meistenteils dem frechen Auge der Oeffentlichkeit vor-

enthielt. (So daß es mich vorhin auch fast gewundert hatte, zu hören, daß er ‚sich' aufführen ließ.)

„Was heißt das: Alles?", fragte ich.

Philipp Philippe sah, wie zerstreut, einem Tramwagen nach, auf dessen Rückperron ein paar elegante Damen auffielen. Ich sollte sein Gesicht nicht sehen. Aber ich habe es gesehen. Und weiß, daß er, als ich so fragte, wie von einem Schmerz geschüttelt, die Lippen aufeinander preßte. Und dann wandte er sich wieder mir zu und meinte, mit der indifferentesten Miene der Welt, die eine legere Handbewegung, ein leichtes Achselzucken unterstützte:

„Nun — eben alles . . ."

Gott, soviel Psychologe bin ich, daß ich nun bald herausmerkte, einen Menschen mit einem gänzlich zerrütteten Nervensystem vor mir zu haben. Ich bin ehrlich in solchen Dingen und sagte ihm meine Meinung auf den Kopf zu. Wir gingen gerade über den Fahrdamm. Ich weiß es noch wie heute. Mit einem Ruck wandte er mir, als ich das Wort ‚nervös' ausgesprochen hatte, sein volles Gesicht zu. Die Muskeln dieses Gesichtes zuckten — tanzten. Was er sagte, erwiderte? So gut wie gar nichts. Er wurde mir eben mehr und mehr zum Problem.

„Ihr werdet ja sehen," sagte er.

*

Es war Mittag, als ich mich von Philipp Philippe trennte. Ich hatte ihn zum Essen eingeladen . . . er hatte gedankt. Warum, weiß ich nicht. Also verabschiedeten wir uns vor meiner Wohnung.

Mein erstes war, als ich mein Arbeitszimmer betrat, daß ich das Theater anklingelte und an vierzig für den Abend noch verfügbare Parkett- und Logenplätze aufkaufte. Soviel glaubte ich während des Zusammenseins mit meinem Freunde eruiert zu haben: der Hauptgrund seiner nicht hinwegzuleugnenden seelischen Zerrüttung war die heutige Premiere. Jeder Mensch ist eben schließlich nur ein Mensch. Nun, was an mir lag, so wollte ich alles tun, um einen anständigen Erfolg herbeizuführen. Schließlich, wenn man schon mit einem Dramatiker befreundet ist — dann wenigstens nicht mit einem Durchfallskandidaten!

Die Billetts verschickte ich nach Tisch durch einen Boten an meine sämtlichen Bekannten dieser Stadt — Beamte, Klavierlehrer, Gesangsschülerinnen, Kaufleute. Von Literaten sah ich ab. Denn es sollte, wie gesagt, ein Erfolg werden.

Es wurde Abend. Um sechs Uhr holte Philipp Philippe mich ab. Er sah aus, wie ein Gespenst.

„Lieber Freund," sagte er, und mir war nicht eben wohl dabei, „es kann sein, daß heute Abend etwas geschieht, worauf man nicht gefaßt sein wird. Dich bitte ich nun — darauf gefaßt zu sein."

Ich mochte ihn nicht mehr ansehen.

„Ist das alles?" fragte ich, mich für die Quadrate meines Parkettbodens interessierend.

„Vorläufig . . ."

Jetzt wurde ich nervös.

„Also, mein Bester," begann ich, meine Fingerspitzen musternd (denn ich schwöre, man konnte ihm nicht ins Gesicht blicken!), „mein Bester, möchtest du mir jetzt nicht reinen Wein einschenken? Aus welchen Gründen martert dich die Erwartung dieses Abends in einer Weise, die ich, für meinen Teil, geradezu als unheimlich bezeichnen muß. Hast du kein Geld mehr?"

Er verachtete mich in diesem Augenblick.

„Pä . . ."

„Hoffst du auf Ruhm? Ich halte dich für gescheiter."

„Nun also!"

„Ja, zum Henker" (und ich glaube, ich schrie), „was kann denn dann sonst noch von diesen drei Stunden abhängen . . . Theater . . . es ist doch schließlich Theater . . ."

Er hatte seinen Hut auf einen Stuhl gelegt. Jetzt nahm er ihn wieder. Uebrigens zitterte seine Hand.

„Es ist Zeit zum Gehen, also komm! Was hat es denn auch für Sinn, darüber zu reden."

Auf der Treppe blieb er plötzlich stehen und nestelte mit dem Spazierstock an dem Stufenläufer herum.

„Was davon abhängt . . .?"

*

Die Vorstellung begann um halb acht Uhr. Als wir vor dem Theater standen, hatten wir noch fast eine geschlagene Stunde Zeit. Ich schlug also ein gegenüberliegendes Café vor. Philipp Philippe zeigte sich einverstanden.

Drinnen holte er ein Buch aus der Manteltasche.

„Das ist es," sagte er und ließ es vor mir auf die marmorne Tischplatte fallen.

Ich schlug das Buch auf; er hatte eine Widmung hineingeschrieben. Ein paar merkwürdige Worte:

„Si non è trovato, è vero . . ."

Ich begann zu lesen, während Philipp Philippe sich mit ein paar Tageszeitungen beschäftigte. Es ist schwer, den Inhalt des Stückes wiederzugeben. . Sein eigentlicher Inhalt nämlich war nicht die spärliche Handlung: es war ein gutes Stück.

Ein Dichter lernt am Theater eine Anfängerin kennen, macht sie zu seiner Geliebten und opfert dem jungen, lebens- und luxusbedürftigen Geschöpf, das er bis zur Unvernunft liebt, im Laufe einer kurzen Zeitspanne seine gesamte Habe. Gerade in dem Augenblick, wo die

Schauspielerin ihre Werdezeit abgeschlossen und es mit seinen Mitteln und ihrer Begabung zu einer gefeierten Größe gebracht hat, ist er ein armer Mann. Und lebt nun ein ganzes Jahr lang auf Kosten der erkenntlichen Schauspielerin als ihr ausgehaltenes Verhältnis, und, da sie seiner bald satt ist und unter seinen Augen andern Männern ihre Gunst gewährt, am Ende als etwas weit Schlimmeres. Natürlich lockern sich dadurch all seine Beziehungen zur Gesellschaft, und als er schließlich sich aufrafft, zu arbeiten, zur Gesellschaft zurückzukehren, sieht er, daß das eine Unmöglichkeit ist. Die Gesellschaft stößt ihn zurück wie einen räudigen Hund; von Stelle zu Stelle, von Stadt zu Stadt. Er ist ein Geächteter. Und nun besteht das tiefdichterische Moment des Stückes darin, wie dieser ausgepichte Bohémien, dieser Erzzigeuner nicht ohne die so billige, schmalzige Achtung der Bürgerlichen leben kann, wie er an der Sehnsucht, den Philisterrespekt sich wieder zu gewinnen, zugrunde geht. Was er früher gemieden und verhöhnt hat, danach hungert ihn jetzt, wo mans ihm vorenthält, wie nach Brot: nach der Gemeinschaft der Soliden, Gewöhnlichen. Er weiß nicht, warum. Die Scham über ihren Boykott verzehrt ihn. Jeder Blick eines Vielzuvielen wird ihm, da er darin die Verachtung einer ganzen andern Welt zu finden vermeint, zur Qual. Er irrt von Ort zu Ort, und immer ist nur die Sehnsucht nach dem Durchschnitt, nach der Aufnahme unter die Korrekten, seine Begleiterin. Bis man ihn eines Tages neben einem Revolver tot in einem Hotelzimmer findet.

Der erste Akt ging vorüber, ohne in den Gemütern tiefere Spuren zu hinterlassen. Freunde des Theaters und meine Leute applaudierten; das Gros verhielt sich reserviert, abwartend. Aber im zweiten Akt loderte, mit einem Schlage, die Stimmung auf. Man spürte, wohinaus das alles ging, erfaßte das Originale des Vorwurfs und folgte dem Verfasser mit Interesse und redlichem Willen zur Bejahung. Ich persönlich empfand weit mehr als bei der Lektüre die wirklich hervorragenden dichterischen Schönheiten des Werkes. Der Vorhang fiel, und Philippe Accusé wurde vor die Rampe gerufen.

Lauter Beifall tönte ihm entgegen, dröhnte ihm nach und rief ihn zurück. Mehrere Male verlangte man, ihn zu sehen, und wenn der Applaus schließlich schwieg, so wußte man, daß nur die große Spannung auf die Weiterentwicklung ihn erstickte. Ein psychologischer Reiz besonderer Art lag darin, an diesem Abend den Saal zu studieren. Die Leute da unten fühlten: sie waren beteiligt an dem, was jenseits der Rampe vor sich ging; sie, die gut Bürgerlichen, Einwandfreien bedeuteten in diesem Stücke das Schicksal — ihr Geist vernichtete den ‚Helden' des Dramas.

Der letzte Akt kam und ging zu Ende. Kam und ging zu Ende als ein großer Kotau vor der allmächtigen Bourgeoisie im Parkett; vor ihrer erdrückenden Stärke gegenüber den Zartbesaiteten, Lebens-

ohnmächtigen, wie sie der Selbstmörder verkörperte. Der Vorhang war gefallen. Ein Schauer lief durch die Reihen. Das stampfende Ungeheuer Gesellschaft fühlte sich Sieger. So, nur so, konnte die Geschichte ausgehen; der Tod des Dichters war die einzige Möglichkeit, der zwingende Schluß. Er tat ihnen leid den Herrschaften, der arme Komödiantinnenlouis — aber er mußte sterben. So rührten sich denn tausend Hände und quittierten das Kompliment.

Ich muß sagen, daß mich der Schluß befremdete. Meiner Logik schien hier der Tod nicht der einzige Ausweg. Ich meine, daß ein Künstler die Kraft haben kann, mit sich allein zu leben; auch als ein Ausgestoßener zu leben. Und daß der Sehnsucht nach dem Philistertum, die die Leute vom Karren ja freilich alle eines Tages beim Kragen nimmt, auch anders als mit dem Revolver beizukommen ist.

So befremdete es mich nicht, hier und da schüchterne Ansätze zu den bekannten Zischlauten des Protests zu vernehmen. Aber das war das Zeichen für meine Leute. Mit übermenschlichen Kräften rührten sich die Hände. Ein kurzes Ringen: der Versuch zum Widerspruch war untergekriegt und hatte nur den Erfolg, daß auch die Unbefangenen zu lauterm Applaus angereizt wurden. Als der Verfasser sich bedankte, brauste ihm von rechts und links, oben und unten der Jubel entgegen. Man hatte einen ‚Neuen' entdeckt. . . Ich werde den Augenblick nie vergessen. Regungslos, wie eine Statue, stand mein blasser Freund da vorn im Rampenlicht, die Linke gekrampft. Nur seine Lippen bebten leise. Und dann flogs wie eisiger Hohn über seine Mundwinkel, und dann war er verschwunden. Ich ging hinter die Bühne — es wurde mir gesagt, Herr Philippe Accusé habe das Theater bereits verlassen.

*

Um Mitternacht zogen sie ihn aus dem Wasser; und am andern Morgen brachte mir die Post diesen Brief:

„Lieber Freund!

Philippe Accusé heißt Philippe der Angeklagte. Heute Abend ist über mich Gericht abgehalten worden.

Die Geschichte meines Dramas ist meine Geschichte. Ich, ich, ich hatte den Wahnsinn, für dreihundertfünfundsechzig Mittagbrote meine Beziehungen zur Anständigkeit zu lösen. Ich kann dir nicht erzählen, was für Jahre hinter mir liegen. Das Stück, das Ihr heute sahet, ist mit dem Saft meines Herzens geschrieben. Ich schrieb mirs von der Seele, um frei zu werden; aber als ich vor dem dritten Akt stand, war ich elender und gequälter denn je. Ich wußte kein Ende, keinen Schluß für mein Drama; ich konnte nicht leben ohne die Achtung derer, die ich früher verachtet hatte; ihr Anathema brannte mir auf der Stirn, daß ich nicht wagte, in die Sonne zu blicken. Wie sollte das enden? Dieses Stück hatte keinen letzten Akt. Da beschloß ich, als

ein Fremder, in einer Maske, vor das Tribunal der Gesellschaft zu treten. Ich schrieb den Schlußakt, in dem ich mich sterben ließ. Und wollte alles, alles, alles — verstehst du es nun, mein Freund? — von dem Urteil des Publikums abhängig machen. Hätte ich einen einzigen nur zischen, einen von allen gegen diesen Schluß, gegen meine Hinrichtung protestieren gehört: ich hätte neue Hoffnung gefaßt. Aber du warst ja Zeuge, wie sie über das Ende gejubelt haben; wie folgerichtig, wie gerecht sie den Tod des ‚Helden' fanden. Hätte der dritte Akt anders geendet, hätte ich den Geächteten weiter leben lassen — das Stück wäre ausgepfiffen worden. So hat keiner, keiner mich ausgezischt — keiner hatte Erbarmen, als ich, ein flehender Angeklagter, vor euch an der Rampe stand. Keiner. Nun bleibt mir nur noch übrig, das Urteil zu vollstrecken. Es wird keine Stunde mehr dauern. Daß ihr einen Dichter weniger haben werdet, ist meine Rache. Denn das Urteil ist perfid, gemein, niederträchtig, ungerecht; wenngleich ich kein anderes erwartet habe.

Dein
Philipp Philippe."

Aus einer Sammlung von Kritiken, Feuilletons und Skizzen, die unter dem Titel ‚Leipzig' bei F. Harnisch & Co. in Berlin erscheint.

Asyl / von Hugo Wolf

In einem Hause in der Stadt
sitzen viel Menschen beisammen.
Sie sitzen eng, und keiner hat
erfahren, woher die andern stammen.
Der Tag hat sie zusammengebracht,
der Tag wird sie auseinandertreiben.
Ein dämmernd Lieben aber wird bleiben
von Nacht zu Nacht.

Sie haben sich an den Händen gestreift,
sind vor Freuden erschrocken.
Sie sprechen nicht. Das Elend greift
umher und macht im Dunkel stocken
die Schreie und die Flüche. Auf Bänken
sind manche wie Schatten hingestreckt,
die seufzen, wenn sie ihr Träumen weckt
und ihr Denken.

Rundschau

Erich Ziegel

Schauspielerisches Temperament überzeugt nur dann, wenn es Hemmungen überwindet. Nur wenn wir es innere Widerstände besiegen sehen, glauben wir, daß es sich an der Rolle entzündet. Daß der mimische Ausdruck dem Zwang des Augenblicks folgt. Daß die Worte erst durch den Druck der Situation an die Oberfläche getrieben werden. Nur einem solchen mit Hemmungen kämpfenden Schauspieler glaubt man das Entstehen und Wachsen der Leidenschaften, das Werden und die Entwicklung des Charakters. Hemmungslose Temperamente sitzen zu lose und locker, als daß sie auf das Stichwort der Rolle warten könnten. Sie entfalten sich aus eigenen Gnaden und schweben selbstherrlich über Charakter und Situation.

Das ist der Fall bei Erich Ziegel. Sein Temperament gehorcht ohne Widerstand seiner Nervosität. Deswegen ist es unstet, flackernd und fahrig. Es gleitet über die Rolle hinweg, bald sie berührend, bald sie verlassend. Es hastet bedenkenlos über Tiefen, um plötzlich hier, plötzlich da ein Stück der Gestalt zu erleuchten. Denn diese nervöse, zuckende Unrast, die kein Wille bändigen kann, gibt in guten Augenblicken einer schnellen, spürenden Intelligenz nach. Die reißt für einige Sekunden einen Zug des Charakters ans Licht. Aber schon liegt alles wieder im Dunkeln. Die nervöse Ungeduld Ziegels teilt sich auch seiner Intelligenz mit. Sie kennt kein Verweilen, kein beharrliches Sich-eingraben.

So kommt es, daß dieser moderne, differenzierte Schauspieler kein psychologischer Darsteller ist. Ziegel fälscht das Schwergewicht seiner Gestalten. Weil seinem huschenden Temperament die Stoßkraft fehlt, kann es lastende, ringende Charaktere nicht tragen. Seine Gebärden sind zu flüchtig, seine Sprache ist zu hastig. Wenn Ziegel den Hebbelschen Golo gibt, hat man den Eindruck, als ob er ihm alle Gewichte genommen hätte. Die Gefühlsbedeutung der Worte verlangt heftige, schwere Akzente und tragfähige, gleichsam hebende Gesten. Ziegel spricht die Verse schnell, erregt, aber salopp, leicht. Sie schleppen nicht an ihren seelischen Fesseln. Sie beben, sie zittern nicht. Ziegels Bewegungen sind zu jäh und schwebend. Der Golo sitzt ihm nicht im Körper. Er belastet ihn nicht. Es fehlt der Ausgleich zwischen dem Gewicht der Rolle und dem Gewicht des mimischen Ausdrucks. Wenn ein Athlet ein Zweihundertpfundstück hebt, müssen wir spüren, daß er eine Last stemmt. Wenn Ziegel ein Gewicht hebt, sieht es aus, als ob er eine Stecknadel hebe.

Diese entschwerende Art seiner Kunst, die nicht nur eine Gestalt von Hebbel, sondern sogar Schillers König Karl den Siebenten und Björnsons Bratt über Gebühr entlastet, kann aber, selbstverständlich, auch großen Gestaltungswert erhalten. Flüchtige,

hurtige, schnellebige Menschen gewinnen bei dieser nervösen Charakteristik. Sie bewahren ihre Leichtigkeit, ihre Behendigkeit und bekommen doch durch die Unruhe, durch die Hast ihres Darstellers etwas Flackerndes, Unstetes, das sie interessanter, differenzierter macht. Der leere Augenblicksmensch erhält ein Tröpflein vom Blute des Ahasver. Das Rollengebiet Ziegels geht vom sprungbereiten, vorlauten Tausendsassa über den genießenden Lebemann bis zum bornierten, übereifrigen Beamten und umfaßt darüber hinaus noch die leere Korrektheit des Helmer. Seine Intelligenz skizziert hier die Umrisse. Aber diese Umrisse bleiben fließend. Plötzliche Launen lassen sie oft jäh sich weiten und wieder zusammenziehen. Durch solchen Wechsel springt in diese Gestalten ein abrupter Rhythmus, der sie teils parodistisch verzerrt, teils immer von neuem belebt. Ziegels Erfolge beginnen da, wo auch das hemmungslose schauspielerische Temperament überzeugt: bei lockeren, quecksilbrigen, vorwitzigen Gestalten. Diese vertieft sein nervöses Spiel, das schwere, ungelöste Menschen verflacht.

Herbert Ihering

Hannovers Schauburg. Reichshauptstädtischer Gründer-Optimismus züngelt bisweilen auch in Provinzstädte über und schafft Theater, deren Zukunft alle, nur nicht die Unternehmer, mit Skepsis entgegensehen. So hat auch dieser Stadt von viermal hunderttausend Einwohnern weniger ein Bedürfnis als die Zuversicht, Gutem durch Besseres zu obsiegen, zu vier Schauhäusern ein fünftes beschert, das, mit dem stolzen Namen ‚Schauburg' ausgerüstet, in der Mitte des Maimonds seine Pforten öffnete. Schauspiel und Operette sollen darin Pflegestätte finden. Zur günstigen Lage des neuen Hauses an der Hildesheimerstraße, einer Hauptverkehrsader, gesellt sich eine gewisse Anwartschaft auf Popularität durch die Bodenständigkeit des Unternehmens: Baugeld, architektonischer Entwurf und Ausführung, künstlerische Leitung wie Szenenbilder entstammen hannoverschem Boden. Was bisher sichtbar ward, ist zweckentsprechend und aesthetisch reizvoll. Dieser erste, nach den neuesten ministeriellen Bestimmungen vollendete Theaterbau, eine Schöpfung der Architekten Lehn und Gnedecke, ein Zweck-, kein Prunkbau, wirkt schon rein äußerlich durch die schlichte Klarheit des konstruktiven Aufrisses, die Gediegenheit des Materials. Die Forderungen des Grundrisses, Vestibül, Zuschauerraum und Bühnenhaus, treten von außen her unverkleidet in Erscheinung. Ein mäßiges Oval als Straßenfront leitet den Blick über das gestreckte Mittelstück zum turmartigen Bühnenhaus, das im Gesamteindruck ohne Aufdringlichkeit dominiert. Den Eintretenden empfängt die Freudigkeit geräumiger Wandelgänge in lichten Ockertönen mit unaufdringlichem ornamentalen Schmuck, wobei zur Lichtheit der getünchten Wand dunkles Eichengetäfel angenehm kontrastiert. Eine technisch geschickte Ausnutzung hat das ansteigende Parkett durch Unterschiebung geräumiger Garderoben erfahren; sie ermöglicht rasche Verteilung des Menschenstroms. Der Lebhaftigkeit der Empfangs-

räume steht der gesammelte Ernst des Zuschauerraums entgegen. Eine günstige Mischung violetter und rotbrauner Grundtöne erzeugt Feierlichkeit mit Behagen gemischt. Schlichtheit ward zum aesthetischen Prinzip. Keinerlei Aufdringlichkeit der Form oder Farbe stößt in den Raum, dessen Parkettreihen in sanften Kurven sich aufschwingen. Es galt die Lösung des Problems, die Vorzüge des Amphitheaters und des Rangtheaters zu verschmelzen. Die Lösung befriedigt das Auge gleicherweise wie den Zweck. Sie führt das amphitheatralische Prinzip auch auf den Rängen fort; die Sitze, stets parallel zum Bühnenbild gestellt, gestatten allenthalben bequemen Blick zur Szene. Von eigentümlichem Reiz sind die in der Rückwand eingelassenen Salonlogen; sie leuchten in ihrem satten Rubinrot gar eigentümlich in den Raum, wie die verschwiegenen Chorlogen alter Klosterkirchen. Die Beleuchtungskörper sind Fruchtdolden vergleichbar und streuen ein sanftes, den Focus verbergendes Licht aus. Den einzigen Bildschmuck im Haus gewährt ein schmaler Fries über dem schweren, grauvioletten Vorhang: eine Ausfahrt ins Meer des Lebens von Küsten, die in abendlichem Goldton liegen.

Minder günstig war der Eindruck, den man von der künstlerischen Arbeit am ersten Abend empfing. Mit einem völlig neuen Ensemble, das kaum vierzehn Tage Zeit hatte, notdürftig sich einzuspielen, an Aufgaben wie den ersten Teil des ‚Faust' sich zu wagen, heißt Riesenkräfte oder ein Riesenvertrauen haben. Man hatte nur dieses. Und der Effekt war denn auch danach. Schauspielerisch und dekorativ eine Mischung aus Eigenwillen um jeden Preis und naivem Dilettantismus. Vom Bühnenhaus und seinen technischen Neuerungen war vordem allerlei erzählt worden; vor allem von dem System des Direktors Franz Rolan, das allerlei Vorteile bisher nicht gekannter Art verhieß. Die Sofitte sei hier ganz verbannt, das Freiluftszenenbild zeige Panoramencharakter unter Anwendung des Rundhorizonts und eines Abschlußplafonds, der Unendlichkeit der Höhe vortäusche. Eine sinnreiche Anordnung der Seitenkulisse, die in ihrer Stellung der Apsidenlinie der Prospekthinterwand sich anschmiege, solle ärgerliche Ueberschneidungen der handelnden Personen dem Beschauer ersparen. Viel Schönes ward von dem dekorativen Fundus erzählt, dessen Entwürfe von dem hannoverschen Maler Knottnerus-Meyer herrührten und auf eine Vereinfachung des Gesamtillusionsapparates abzielen sollten. Die Anschauung des ersten Abends zeigte wieder einmal, wie wenig Theorie mit Praxis sich zu decken pflegt. Wohl gab es einige Freiluftbilder von zweifellosem Reiz; dafür wollten die Projektionsexperimente, mit denen man die himmlischen Heerscharen im Prolog und die Erdgeisterscheinung vorzutäuschen suchte, minder gelingen. Vieles andre fiel vorwiegend ärmlich aus, die Innenräume, zwischen konstante Seitenpfeiler reliefartig gepreßt, erdrückten jede schauspielerische Bewegung, und diese schauspielerischen Leistungen selbst waren indiskutabel. Fritz Ph. Baader

Aus der Praxis

Der Deutsche Bühnenverein in Gera / von Kuckuck

Der Deutsche Bühnenverein hielt seine einundvierzigste ordentliche Mitgliederversammlung in Gera ab. Es ist irgend ein Jubiläum in Sicht, und aus diesem Grunde schreibt eines seiner ältesten Mitglieder, der Intendant a. D. von Tempeltey, der die Anfänge noch aus eigener und seiner Zeitgenossen Erinnerung darstellen kann, die Geschichte des Vereins. Diese Tagung gilt aber selbstverständlich der Zukunft und der Gegenwart und gerade noch der jüngsten Vergangenheit. Durch Tod sind Friedrich Haase, Intendanzrat Liebig, Direktor Gelling und Raphael Loewenfeld ausgeschieden, wegen Aufgabe der Direktion Gustav Thieß-Posen. Auch die früheren Intendanten von Wangenheim und Dr. Carl Hagemann (das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg gehört dem Bühnenverein nicht an!) sind ausgetreten. Als neue Mitglieder wurden bekanntgegeben: die Intendanten von Frankenberg (Braunschweig) und Gregori (Mannheim), die Stadttheaterdirektoren Gottscheid (Posen), Haßkerl (Thorn), Herzka (Brünn), Martini (Göttingen), Maurenbrecher (Elbing), Sachse (Münster), Schaper (Rostock), Karl-Ludwig Schröder (Coblenz; von zwei Leitern einer Bühne kann nur einer aktives Mitglied werden und die Bühne vertreten), Steng (Heilbronn), Tresper (zurzeit, bis zur Eröffnung des neuerbauten Stadttheaters, in Bremerhaven), Ulrichs (Osnabrück) und Winzer (Tilsit); endlich als einziger Leiter eines Privattheaters (von denen überhaupt nur wenige dem Deutschen Bühnenverein angehören) George Altman, der das Deutsche Theater in Hannover, nachdem es seit dem Ende der Direktion Reusch etwas in den Hintergrund des Interesses getreten war, zu neuen künstlerischen Ehren geführt hat. Sie wohnten zum Teil zum ersten Male einer Verhandlung bei und berauschten sich nicht nur bei den Reden, sondern auch bei den Titeln und Orden ihrer bejahrteren Kollegen an mannigfachen Hoffnungen. Daß Theaterleiter sofort nach Ernennung dem Verein beitreten, war bisher durch das Statut verwehrt; es wurde eine einjährige Karenzzeit als Bewährungsfrist verlangt. Auf diese wird zufolge des ersten von dieser Versammlung besprochenen und angenommenen, vom Präsidium eingebrachten, Antrages fernerhin bei „beamteten Leitern von landesherrlichen Bühnen oder von Stadttheatern" verzichtet. (Nur ist nach dieser Fassung unklar, ob es sich bei Stadttheaterdirektoren auch auf die bezieht, die ein Stadttheater als Pächter auf eigene Rechnung leiten.) Es war ja auch ein Unding, daß ein von einer Stadtverwaltung oder durch das Vertrauen eines Fürsten erwählter Leiter ein Probejahr absolvieren sollte.

An den Verhandlungen beteiligen sich, unter dem Vorsitz des preußischen Generalintendanten Georg von Hülsen, am eifrigsten: die Geheimräte Bachur-Hamburg und Martersteig-Cöln, Kommissionsrat Lange-Hildesheim (der mit Vorliebe die Interessen der kleineren Bühnen betont), Brahm-Berlin, die auch alle dem Direktorialausschuß angehören, und selbstverständlich die bewährten Mitglieder des Präsidiums: der Intendant von Putlitz-Stuttgart, Gregor-Wien (zum ersten Male in seiner neuen Eigen-

schaft als Hofoperndirektor, die ihn infolge seines Wegzugs von Berlin zwingt, das Amt eines Vorstehers der Wohlfahrtskasse Otto Brahm zu überlassen) und der ebenfalls jetzt aus seinem bisherigen Theateramte scheidende frankfurter Intendant Emil Claar; ferner von bekannten Namen Ludwig Barnay-Hannover (als aktives Mitglied wohl zum letzten Mal), das Ehrenmitglied Ernst von Possart und last not least Siegmund Lautenburg, Geheimer Hofrat und Ritter p. p. Außer ihnen sei der unermüdlich referierende, Statuten interpretierende und Vorlagen modifizierende Syndikus Landgerichtsdirektor a. D. Felisch genannt. Graf von Seebach-Dresden hatte nur an der geheimen Vorversammlung teilnehmen können. Neben dem Präsidenten saß der geraer Intendant, Oberhofmarschall des Erbprinz-Regenten von Reuß, Doctor juris von Heyden-Rynsch, der die Versammlung namens seines kunstsinnigen und theaterfreundlichen Fürsten herzlich willkommen hieß. . . Am Pressetisch sah man Fritz Engel vom Berliner Tageblatt, Alfred Holzbock vom Berliner Lokalanzeiger und Isidor Landau vom Berliner Börsen-Courier. Diese Reihenfolge soll, wie es bei Hotelangaben in Reisebüchern heißt, „keine Rangordnung oder Qualität bezeichnen". Sie waren „herbeigeeilt" und wurden in der Ansprache des fürstlichen Gastgebers, bei der Hoftafel, beim Cercle während der Galavorstellung gebührend geehrt, auch von ungekrönten Häuptern.

Die mannigfachen Verschiebungen in der Leitung der deutschen Bühnen bringen für 1911/12 und 1912/13 wieder mancherlei Veränderungen im Bühnenverein mit sich. Max Martersteig hat die Leitung der cölner Bühnen bereits niedergelegt und wurde dem Direktorialausschuß, aus dem er als passives Mitglied ausscheiden müßte, nur durch eine geschickte Interpretation des Syndikus erhalten, der darlegte, daß Martersteig, da er von der Stadt Cöln für die nächste Spielzeit bis zur Uebernahme des neuen (leipziger) Amtes eine Entschädigung erhalte, inzwischen als Bühnenleiter auf Urlaub anzusehen sei, also aktives Mitglied bleiben könne. Nach Frankfurt kommt Volkner, nach Hamburg Hans Loewenfeld, beide von Leipzig, nach Cöln Fritz Rémond, der nach dem oben erwähnten Beschluß nicht mehr nachzuweisen braucht, daß er sich in Bromberg bewährt hat, nach Bromberg, Heidelberg, Freiburg, Halberstadt neue Männer, nach Königsberg Berg-Ehlert, der Schwiegersohn Varenas, nach Graz Grevenberg; für Bremerhaven ist Oberregisseur Burchard von Bremen, für Lübeck der dortige Oberregisseur Fuchs, der diesmal nur auf der Galerie den Verhandlungen beiwohnte, gewählt, für Riga Herr von Maixdorff, der kürzlich im ‚Neuen Weg' unbedachtsame Aeußerungen gegen den Bühnenverein bedauert hat, wohl um sich den Rückweg zu eröffnen. Für das Hoftheater Hannover, die Stadttheater Cottbus und Essen steht die Ernennung neuer Leiter bevor (und wer weiß, was sonst noch in der Zeiten Hintergrunde schlummert). Teweles-Prag und Rolan-Hannover haben dem Vernehmen nach ihre Aufnahme in den Bühnenverein beantragt.

Die diesjährige Tagung war, wenn auch alle Fragen naturgemäß auf die Wahrung wirtschaftlicher Interessen hinauslaufen, mehr als manche frühere dazu angetan, die deutschen Bühnenleiter um die Aufstellung von Prinzipien im Interesse der Kunst bemüht zu zeigen. Es ging ein Zug von vornehmer Gesinnung durch die Verhandlungen, der einen ausgezeichneten Eindruck machte. Er entsprach dem feierlichen Rahmen des Sitzungslokals: des festlich geschmückten Hoftheaterfoyers, das den großen Symphonie-Konzerten der Hofkapelle dient und für die Zwecke des Konzertsaals sehr geschickt dem Hoftheaterbau eingefügt ist. Der große Raum, der einer intimeren Diskussion abhold ist, brachte es wohl mit sich, daß fast nur

von den Mitgliedern des Präsidiums und Direktorialausschusses am Vorstandstisch gesprochen wurde.

Ein Antrag von Putlitz ging auf „Einsetzung einer Kommission zur einheitlichen Gestaltung des Textes der an den deutschen Bühnen ständig auf dem Spielplan befindlichen ausländischen Opernwerke." Dieser Antrag wurde durch Amendement, auf Anregung von Geheimrat Martersteig, auch auf das Schauspielrepertoire, insbesondere Shakespeare, ausgedehnt und auf Vorschlag des Präsidiums an eine Kommission, bestehend aus dem Antragsteller, dem Direktor Illing-Stettin und dem Intendanten von Schirach-Weimar sowie Siegmund Lautenburg verwiesen. Die Durchführung — über deren Schwierigkeiten sich alle Interessierten, wie eine kurze Aussprache ergab, im klaren sind — ist so gedacht: es wird zunächst die Oper mit gereinigtem Text vorgelegt und in der Praxis ohne allzu straffen Zwang erprobt. Wenn dann auch nicht überall die sofortige Einführung des neuen Textes sich verwirklichen lassen wird, so hofft man doch, daß dieser sich bei Neueinstudierungen einführen wird. Zum wenigsten aber wird der Nachwuchs, dessen Studium diese vom Deutschen Bühnenverein sanktionierte Fassung zugrunde zu legen wäre, mit einem einheitlichen Text aufwachsen. Dadurch wird immerhin für die spätere Zeit der Stilverwilderung und der babylonischen Textverwirrung ein Ende gesetzt werden. Mannigfache Einwände gerade künstlerischer Natur, die der aus künstlerischen Motiven geborenen Anregung entgegenstehen, liegen auf der Hand, und es wäre zu wünschen, daß sie zu einem Meinungaustausch Berufener in der Fachpresse führen. Ueberflüssig, zu betonen, daß die Vereinheitlichung sich auf die eigentliche Text-Uebersetzung und -Verdeutschung beschränken muß, und daß keinesfalls Kürzungen oder gar Bearbeitungen vorgenommen werden dürfen. Jedenfalls ist hier der gesamten Theaterwelt, Praktikern und den noch immer scheel angesehenen Dramaturgen, eine Aufgabe gestellt, der die Kommission bei ihrer mindestens eigentümlich berührenden Zusammensetzung nicht im mindesten gewachsen ist, und es gilt nun, ein großes Werk zu fördern und Unheil zu verhüten.

Von einer ähnlich über die engsten Grenzen des Interessengebietes hinausgehenden Bedeutung war auch die Stellungnahme des Vereins und der Versammlung zur Lustbarkeitssteuer. Zum Berichterstatter war Otto Brahm bestellt, der in geistvoller und formvollendeter Rede trotz löblicher Kürze das Thema erschöpfte. Um so überflüssiger waren weitschweifige Ausführungen des Korreferenten Claar, der sich vergebens bemühte, die Ausführungen des geehrten Herrn Vorredners zu ‚ergänzen' und schließlich gar auf Abwege geriet. Er hatte wohl auf — gar zu billigen — Dank gerechnet, wenn er den Geschäftssinn der anwesenden Theaterunternehmer und Kunstpächter auf den Konkurrenzstandpunkt gegenüber den Vorstellungen klassischer Werke im Zirkus hinführte, die er mit Schlagworten wie ‚Veräußerlichung des Theaterwesens', ‚Kultus des Nebensächlichen' abtun zu können glaubte. Die Verständnislosigkeit des Redners gegenüber der künstlerischen Bedeutung der gewaltigen Regieleistung eines Max Reinhardt wurde noch überboten durch die Taktlosigkeit gegenüber einem hervorragenden Künstler, der überdies selbst Vereinsmitglied ist, aber davon seit jeher keinen besonderen Gebrauch zu machen scheint. Sie hätte eine stärkere Zurückweisung verdient als die diplomatische Replik, zu der sich Graf Putlitz aufraffte. Brahm forderte dann, daß den Motiven der Gesetzgebung (Kommunalabgabengesetz von 1893) entsprechend, alle Darbietungen, bei denen ein höheres wissenschaftliches oder Kunstinteresse obwaltet, von der ‚Lust'-barkeitssteuer befreit werden sollen. Für die Schwierigkeit der Unterscheidung, wo dieses bei dramatischen Werken vorliege, fand er die Definition: „Ueberall, wo im dramatischen Schaffen eine Entwicklung ersichtlich

ist, waltet ein höheres Kunstinteresse vor." Dagegen solle der Ertrag aus Konkurrenzveranstaltungen, die gerade dem künstlerischen Streben der Theaterleiter überall gefährlich werden, wie Varietees, Singspielhallen, Kinematographentheater, Cabarets, nach Möglichkeit den vielfach schwer um ihre Existenz ringenden Kunstinstituten zu gute kommen. Diese Forderung kam auf Verlangen Possarts und Langes in einer Resolution zum Ausdruck — Leitsätze für Regierung und städtische Behörden, wonach sich zu richten ...

Ueber den Stand der Verhandlungen einer Kommission, die seit drei Jahren mit Vertretern der Autoren und Komponisten unter dem Vorsitz von Oscar Blumenthal einheitliche Aufführungsvertragsregeln aufzustellen bemüht ist, berichtete Ernst von Possart, daß mit den Autoren eine Einigung erzielt sei, mit den Komponisten aber aus mehr äußerlichen Gründen noch nicht. Die gemeinsam redigierten Verträge seien nur unter dem Gesichtspunkte des gegenseitigen Kompromisses gerecht zu beurteilen und würden gewiß auf den ersten Blick nicht die Billigung der Theaterleiter finden, die dieser Regelung ihrer vitalsten Interessen mit Spannung und Sorge entgegensehen. Er wie seine Kommissionskollegen Martersteig und Putlitz machen sich jedoch anheischig, jedem zu beweisen, daß sie einen Fortschritt gegen den status quo ante darstellen und daß „mehr nicht zu erzielen" gewesen sei. Zum Zweck der gründlichen Prüfung durch jeden Einzelnen sollen sie nunmehr den Bühnenleitern zugehen, und es wurde beschlossen, eigens zur Beschlußfassung über diese Fragen eine außerordentliche Generalversammlung im Herbst nach Berlin einzuberufen.

Die sonstigen Vorlagen betrafen praktische Fragen. Der Direktorialausschuß beantragt eine Statutenänderung, wonach ein Vereinsmitglied einen bei einem andern Vereinsbühnenleiter beschäftigten Bühnenangehörigen erst dann zu einem Gastspiel auffordern darf, wenn es von dem andern die Zusage der Beurlaubung erhalten hat; ausgenommen sind Gastspiele auf Engagement mit unterlegtem Vertrag. Dieser Antrag, der in geheimer Sitzung beraten wurde, entspricht der Tendenz des Bühnenvereins, wonach die Beunruhigung von anderweitig gebundenen Bühnenmitgliedern und die Schädigung der Bühnenleiter durch verfrühte Engagementsanträge und Eventualverträge durch Statut verpönt ist. Da der Vertrag des Bühnenvereins mit der Haftpflichtversicherungsgesellschaft ‚Atlas', der allen Mitgliedern des Vereins gewisse Erleichterungen gewährt, demnächst abläuft, ist eine Neuregelung geboten. Eine Besprechung der unbestimmten, leicht Meinungsverschiedenheiten und für die Theaterleiter fast aussichtslose Prozesse hervorrufenden Fassung der Bestimmungen des neuen Stellenvermittlergesetzes, die die Provisionsfrage bei Theaterengagementsverträgen regeln, führte zu keinem Antrag. Die Anregung des Herrn von Putlitz, die Theaterleiter möchten die Hälfte der Provision freiwillig in allen Fällen zahlen, wurde vom Präsidium mitgeteilt und hat hoffentlich fruchtbaren Boden gefunden.

Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen. Und einiges fiel unter die Disteln, einiges auf steinichtes Land; einiges aber fiel auf guten Boden und trug Frucht hundertfältig .....

* * *

Als Verhandlungsort für die nächstjährige ordentliche Generalversammlung wurde Breslau festgesetzt — auf Einladung Doktor Theodor Löwes, der nunmehr, nach Uebernahme des Schauspielhauses, wieder Alleinherrscher im Reich Thaliens ist.

Die Nummern 24 und 25 erscheinen als Doppelnummer am 22. Juni.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 24/25
22. Juni 1911

Das Münster / von Julius Bab

Zwischen Genoveva-Christa und Judas-Golo (ich verweise auf meinen Aufsatz ‚Christa' in der ‚Schaubühne' vom zwanzigsten April 1911) liegt das breitgebaute mächtige Hebbelsche Jugendwerk. Weil doch aber keine allegorische Zwiesprache, sondern ein suggestives Stück Natur gemeint war, so galt es, eine Welt für die beiden zu schaffen, für die beiden hochweisenden Türme die Architektur zu finden, den Münsterbau zu wölben, der sie sinnvoll verbände. Und zunächst forderte die legendarische Verbindung der beiden den Aufbau eines dritten kleinern, aber das Schiff noch deutlich überragenden Gegenturms: Genovevas Gatte mußte seine Stelle in dieser geistigen Architektur erhalten.

Weil Genovevas Ehe abwechselnd das Wesen und die Einschränkung ihrer Heiligkeit bedeutet, wird ihr Ehegatte Pfalzgraf Siegfried zu der schwierigsten und am ehesten zu mißdeutenden Figur des Dramas. Der selige Rudolf von Gottschall hat die Möglichkeit der Mißdeutung bis zu der seiner schlichten Weltanschauung gemäßen, fröhlichen Behauptung gesteigert: ‚Genoveva' sei „ein Tendenzstück gegen die Ehe". Aber auch das, was Julius Hart (in frühern Jahren der tiefsinnigste Analytiker dieser wie andrer Hebbelscher Dramen) unlängst über den Pfalzgrafen Siegfried, als den Inbegriff trauriger gottverlassener Philisterei und Engherzigkeit geschrieben hat, irrt in gleicher Richtung ab. Und es ist interessant, daß dieser Irrtum von einem Manne stammt, dessen aesthetischer Scharfsinn seit langem durch eine gewisse religiöse Monomanie getrübt wird. Denn so sieht Siegfried tatsächlich nur vom Standpunkt des religiösen Schwärmers im gefährlichsten Sinne, des Ekstatikers in Permanenz aus. Siegfried ist in Wirklichkeit so wenig gegen Golo als Sinnbild traurigsten Philisteriums gestellt, wie die gesunde Kraft des Gyges dem freilich interessanteren, verstiegenen und dekadenten Kandaules gegenüber verächtlich gemacht werden soll. (Oder wie Shaws tüchtiger Pfarrer Morell dem

genialen Knaben Eugen gegenüber schlechtweg Philistertum bedeutet.) Es ist wohl zu beachten, daß der Pfalzgraf, so wie Julius Hart ihn schildert, nur von Golo — und auch von diesem nur in den Augenblicken verzweifelter Raserei — geschildert wird. Aber hier bekommen wir im Stück ein unzweideutiges Beispiel, wie Golos Schwärmersinn die Tatsachen entstellt, wenn er Siegfrieds Abschied schildert mit den gehässigen Worten:

„Doch Er, erwägend, daß es rühmlich sei,
Der Erste Aller in das Feld zu ziehn,
Er nahm den Vorteil wahr und schlich sich fort."

Man vergleiche, wie edel in Wahrheit der Abschied Siegfrieds ist, der als der Letzte von allen Kriegern sich endlich losreist und die Ohnmächtige nicht noch einmal zu küssen wagt, um ihren Schmerz, wenn sie etwa dabei erwachte, nicht zu erneuern. Es ist gar kein Zweifel, daß an dieser (auch von Julius Hart besonders herangezogenen) Stelle wie an allen andern der Dichter mit innerster Sympathie an diesem vornehmen, starken Manne hängt, von dem Golo in reineren Augenblicken selber berichten muß:

„Gedenken will ich all der Tugenden,
Der Tapferkeit, des hohen Edelmuts,
Wodurch er seinen Feinden selbst so oft
Die Tränen in die Augen hat gelockt,
Will mich der Zeit erinnern, wo kein Held,
Kein Heiliger mir anders denkbar war,
Als nur in seiner herrlichen Gestalt."

An der entscheidendsten Stelle des Stückes, wo der Pfalzgraf von der angeblichen Untreue der Gattin erfährt, ist sein Verhalten noch so, daß der Verleumder Golo im Innersten getroffen ausrufen muß: „Er ist ein Mann, wie sie ein Weib!" Wenn man nicht Hebbel eine ganz unglückliche und zweckwidrige Benutzung der dichterischen Mittel unterschieben will, so darf man nicht behaupten, daß im Siegfried ein wertloser Menschentyp, der engherzig kleine alltägliche Philister, hat geschildert werden sollen.

Siegfried ist eben für Hebbel der Mann im Gegensatze zum Weibe, das heißt: der Herr der Wirklichkeiten, der Arbeiter dieser Erde, der sich nicht, wie das religiöse, dem weiblichen Wesen eng benachbarte Genie in die Göttlichkeit hinein verliert, der den Acker anbauen und die Städte gründen, der Kultur und Zivilisation (dem reinen Christen ganz unnötige Dinge) schaffen soll. Der Wahlspruch dieses Mannes, der in der Gesellschaft und für die Gesellschaft lebt, sein höchstes Prinzip ist deshalb die ‚Ehre'. Ueber ihm ist ein andres Gesetz, und diesem weltlichen Gesetz gibt er wunderbaren Ausdruck in den Worten:

„Nur Einer darf vergeben, Er allein,
Der, unbegriffen nah und fern zugleich,
Von Nichts verklärt wird und von Nichts beschmutzt.

> Was Dich betrifft, so halt Dich rein. Dies ist
> Das Erste der Gebote, und ein Mann
> Erfüllt es so, als wärs das Einzige."

Wenn man nicht wüßte, wie stark und treibend der Begriff der Ehre in Hebbels ganzem Leben gewesen ist, wenn man nicht wüßte, wie Hebbel in allen seinen Werken die Heiligkeit der Ehre und der Ehe empfindet und betont, so müßte der Klang dieser Zeilen allein schon dafür zeugen können, daß der Mann, der sie spricht, in Hebbels Sinn kein Geringer, sondern Träger einer großen und erhabenen Lebenskraft ist. Gewiß hat Hebbel aus eigenstem Blute, aus feurigstem Erleben heraus die wilden Gottsucher von Golo bis Kandaules darstellen können, gewiß hat er in sich gefühlt den Stoff, und mehr als den Stoff, zu jener tödlichen, alles verzehrenden Leidenschaft, zu jener Tristan-Liebe, deren verheerende Macht klar genug in Golos Worten gezeichnet ist:

> „O Liebe, niemals hab' ich Dich erkannt,
> Doch jetzt erkenne ich Dein heilig Recht!
> Du bists, die diese kalte spröde Welt
> Durchflammen, schmelzen und verzehren soll!
> Du bist nicht Leben, du bist Tod, ja Tod!
> Du bist des Todes schönste, höchste Form,
> Die einzige, die gibt, indem sie nimmt!"

Aber alles, was in Hebbel Bewußtsein und Wille, klare Selbstzucht und Lebensgestaltung war (und das war, bei Gott, nicht wenig!), alles das widerstrebte dieser nihilistisch-ekstatischen Grundrichtung, das hing mit innigstem Glauben und Vertrauen an jener Welt- und Wirklichkeitsarbeit, die Männer wie den Pfalzgrafen Siegfried oder den neuen König Gyges braucht. Hebbels innerster Glaubensartikel ist ja, daß diese Wirklichkeitswelt ohne den befruchtenden Sturm inbrünstigsten Gottverlangens, der von Zeit zu Zeit über sie hinfahren muß, schmählich verdorren würde — daß aber ebenso die religiöse Ekstase des geistigsten (wie des materiellen) Uebermenschentums in Tod und Verderben, in Grauen und ins Nichts führt, wenn die harte Form der Wirklichkeit, die in tausend gesellten Individuen erstarrte Realität sie nicht immer wieder an sich zöge. So dürfen wir bei allem Mitgefühl, das Golos gottsuchende Leidenschaft in uns entzündet, nicht vergessen, daß diese Leidenschaft ihn schließlich nur zu Mord und Zerstörung, zur Vernichtung alles Göttlichen in der Welt führt — und daß die starke und stille Mannesliebe Siegfrieds, die ihm freilich nicht absolut und alleinherrschend ist, sondern nur einen Grund für ein Leben der Ehre und Arbeit abgibt, auch gerade in Hebbels Augen, wenn nicht die höhere, so doch eine fruchtbarere und nicht minder hohe Art der Liebe darstellt. Die Siegfrieds sind freilich durchaus untragische Naturen; daß aber nur der tragische Mensch der wertvolle sei, dieses romantische Vorurteil hat Hebbel trotz seiner innersten Neigung zur Tragödie nie

geteilt. Die tiefe Neigung, mit der er Gestalten wie diesen Pfalzgrafen, den Herzog in ‚Agnes Bernauer', den Gyges oder den Dietrich von Bern dargestellt hat, diese frommen und doch irdisch kühlen Realisten — diese Sympathie, ist gerade sein stärkster Protest gegen die religiöse Monomanie der Romantik.

Aber freilich hat Julius Harts Verkennung ihren zureichenden Grund in jener schon angedeuteten Zwitterstellung der ‚Genoveva' zwischen psychologisch fundiertem Drama und religiösem Allegorienspiel. Denn wenn dies Stück gar nicht mehr auf Erden spielt, sondern ein transzendenter Ausdruck für den Kampf Gottes mit dem Satan sein soll, so wiegt Siegfrieds irdische Tugend freilich nichts, und er ist nur ein armseliges Menschenkind, ein nichtiges Werkzeug in dieser Götterschlacht. Davon haftet seiner Situation in den letzten Akten auch in der Tat etwas an — während doch gerade die Worte, die ihm der Dichter gegen Ende des Stückes leiht („Ich strafe keinen Menschen mehr, seit ich ins Innere der Natur geschaut . . ."), mit ihrem vom höchsten Schmerz erhobenen, glockenreinen Klang mir aufs stärkste beweisen, daß hier mit psychologisch realistischer Tendenz eine irdisch edle, große Seele geschildert werden soll.

* * *

Reiner als diese Zeichnung Siegfrieds ist Hebbel naturgemäß die Unterwelt, die Welt der Knechte gelungen, die Welt der gemeinen Naturen, die vor der irdisch sittlichen Forderung wie vor dem himmlischen Anspruch der göttlichen Liebe gleich gering sind, die Sündenwelt, in der alles wurmstichig und faul ist. Wie in der ‚Judith' die Volksszenen, so stehen in der ‚Genoveva' die Gesindeszenen eigentlich künstlerisch am höchsten. Das liegt nicht etwa daran, daß Hebbel, wie Shakespeare oder Hauptmann, mit seinen Worten die innerste Natur wirklich gemeiner Menschen vor uns sprechen lassen kann; aber die wuchtigen Epigramme, mit denen er voll bösen Scharfblicks diese niedrige Welt, der alles Hohe nur Maske oder Waffe ist, zu treffen weiß, sie geben hier eher eine dramatische Illusion her. Denn ihr Rhythmus ist der öden Klugheit gemeiner Naturen immerhin nicht so fern wie der genialer Kindlichkeit, die die eigentliche Tonart Hebbelscher Uebermenschen sein müßte. Deshalb sprechen Assad und Josua echter als Holofernes und Judith, und Hans und Balthasar sind glaubwürdigere Gestalten als Golo und Genoveva. Der Geist in seiner höchsten und vornehmsten Form, Hebbels Geist, ist der gemeinen Klugheit immerhin formal näher als dem höchsten (aber auch höchst unbewußten) Triebwesen. Die Schar der Knechte ist mit erstaunlicher Kunst aufgebaut, in den wenigen kurzen Szenen eine wahre Hölle, in der sich alle Arten von Laster und Verbrechen finden, vom bloßen Jähzorn

und kleiner Bosheit bis zu Diebstahl, Mord und Verrat. Den tiefsten Punkt bedeutet etwa jener Balthasar, der sich für seinen Diebstahl sozusagen ein moralisches Alibi sichert, indem er vorher einem armen Köhler seine Hilfe verspricht, mit der Absicht, lediglich für den Fall, daß er erwischt wird, dies edle Motiv behaupten und beweisen zu können. Hier ist die Liebe zum schmutzigen Mittel gemeiner Selbstsucht herabgewürdigt.

In diese verrottete Welt sind nun bedeutsam die drei großen Episoden des Stückes hineingesetzt: der Jude, ein alter gebrechlicher Mann, wird gesteinigt, weil er seinen Durst am Brunnen letzen will, und stirbt mit einem Racheflluch auf den Lippen. Es ist der Gipfel der Bosheit, der Triumph der Lieblosigkeit auf allen Seiten; er ist der Zeiger der schwarzen Zeit, er ist eine Art Gegenheiland und beweist, daß die Welt wieder dringend einer Offenbarung der Liebe, eines Erlösers bedarf. Der Ritter Tristan, der auch im Heiden den Bruder zu sehen und zu lieben gelernt hat, und der deshalb kein Schwert mehr zieht, zeigt dagegen die ungestorbene immer wieder hervorbrechende Kraft zur Liebe an, die in der Welt lebt, bereit und offen, den Erlöser aufzunehmen. Der tolle Klaus schließlich füllt genau denselben Platz aus wie der stumme Daniel, der Prophet, in der ‚Judith'. Er, der schließlich die Genoveva errettet in seiner Tollheit, sowie der Stumme die Stadt des Herrn vor der Uebergabe bewahrt, er zeigt das unmittelbare Eingreifen der Gottheit in die Welt, zeigt die Allgegenwart jenes Geistes, der in Narren und Unmündigen oft deutlicher als in den Großen und Weisen spricht, und von dem, wie es heißt, wenn ihn die Menschen verleugnen, die Steine zeugen werden.

* * *

So steigt der Bau der ‚Genoveva' auf. Die düstere Welt höchst heidnischer Christenknechte gibt einen breiten festen Untergrund, und im ersten Stockwerk ragen drei Türmchen aufwärts weisend empor. In höhere Regionen hebt sich der Bau — aber von den drei mächtigen Türmen, die ihn bekrönen sollten, ist nur der Judas-Bau zu seiner vollen Höhe gediehen, und auch er mutet ein wenig überschlank, ein wenig beängstigend gradlinig an. Die Heilandgestalt selbst bleibt zwischen Himmel und Erde stehen, in halber Höhe, und auch die Bildung des irdischen Helden, der seine Christa hält, verliert und wiederfindet, gelangt nicht zu ganz reiner Ausführung; ein Fehler im Grundriß wird offenbar. Der ursprüngliche Plan trägt diesen mächtigen Aufbau nicht sicher. Hebbels ‚Genoveva' liegt vor uns da: kein reines und vollendetes Werk, aber unter den vielen fragmentarischen Münsterbauten des deutschen Geistes eines der ergreifendsten und großzügigsten.

Das münchner Theaterjahr / von Lion Feuchtwanger

Mit keiner ‚Reform‘ braucht man sich heuer auseinanderzusetzen, keine geschäftig verkündete Reliefbühne, kein Oberammergau ist zurückzuweisen; und wenn die Münchener unterm Zwinkern aller Auguren dem alten ehrlichen Possart statt der Zipfelmütze des Clowns den Hut des Ehrendoktors aufsetzten — haben sie das nicht schon im voraus wettgemacht durch die feine Ironie, mit der sie den Leiter der Passionsspiele zum Kommerzienrat ernannten?

Im Ernst: wir haben heuer vernünftige, gute Arbeit getan und dürfen freudig berichten, daß unser Hofschauspiel heute über den Augenblick und jedenfalls weit über München hinaus von Belang ist. Der Spielplan ist bunter und interessanter als jemals früher, man hat nur in ganz wenigen Fällen schlechtem Publikumsgeschmack Konzessionen gemacht, dafür aber kühne und dankenswerte Experimente gewagt. Man hat Paul Ernsts ‚Brunhild‘ uraufgeführt und Eulenbergs ‚Alles um Liebe‘, Didrings ‚Valuta‘ und den ‚Achill‘ der Ernst Rosmer, Wedekinds ‚Liebestrank‘ und ‚Die Büchse der Pandora‘, Fuhrmanns ‚Kain‘, Bahrs ‚Kinder‘ und Dauthendeys ‚Spielereien einer Kaiserin‘; hat den ‚Timon‘ aufgefrischt, ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ und ‚Wie es euch gefällt‘, Goethes ‚Egmont‘ und ‚Die Aufgeregten‘, Kleists ‚Guiskard‘ und Hebbels ‚Genoveva‘, hat Shaws ‚Caesar und Cleopatra‘ durch eine prachtvolle Aufführung zum Repertoirestück gemacht — daß das möglich war, ist ein Zeichen der steigenden Schauspielfreudigkeit des münchner Publikums — und hat die Vorstellung der ‚Ratten‘ so treulich besorgt, daß das Stück in den nächsten Winter hineingerettet werden kann. Der Spielerbestand weist die gleiche Konstellation auf wie im Vorjahr, die Gegensätze sind vielleicht noch schärfer akzentuiert. Kilian ist nach wie vor der bedächtige Philolog, trotz seiner Liebe für etwas abseitige, germanistische Spielereien sehr gewissenhaft und in der Theorie zweifellos stärker als in der Praxis. Basils Regie, wenn sie auch selten Farbe gibt, ist sehr zuverlässig und läßt sich keine Einzelwirkung entgehen; besonders jene Inszenierung der ‚Ratten‘ erreichte durch ihre Liebe zum Detail fast die Vollendung. Der Mann aber, der vor allen andern dem Hofschauspiel Wert und Wirkung schuf, ist Albert Steinrück. Er war in Berlin letzten Endes ein subalterner Schauspieler, und nach der unfertigen, unter mißlichen äußeren Umständen exekutierten berliner Aufführung der ‚Büchse der Pandora‘ hat man auch jetzt noch an der Spree über seine Regietätigkeit einigermaßen abgeurteilt. Da ist denn mit doppeltem Nachdruck darauf hinzuweisen, wie er während der münchner Jahre als Darsteller gewachsen ist, und was er als Regisseur bei uns geleistet hat. Als er zu uns kam, war das Theater träg und verschlampt;

der Spielplan war langweilig und ohne charakteristisches Gepräge, und die Darsteller pflegten fast insgesamt den bequemen Schönheit- und Würdestil des Herrn von Possart. Steinrück hat Steine in diesen stagnierenden Tümpel geworfen, in stetem Kampf mit einem halb kalten, halb rohen Publikum, mit einer indifferenten oder offen reaktionären Presse das Repertoire frisch und mit Bedeutung gefällig gemacht, neue interessante Darsteller herangezogen und alte, die er übernehmen mußte, klug auf den rechten Platz gestellt. Und hat uns außerdem als Schauspieler eine Reihe stärkster Eindrücke ins Hirn gehämmert. Das Grundübel unsers Hofschauspiels allerdings, den Zwiespalt zwischen dem alten meininger Stil und dem modernen kritizistisch-psychologischen, vermochte er nicht auszurotten. Noch immer schafft, wenn gerade die Witzblätter schlecht sind, die Intendanz dem Melancholiker Erheiterung, indem sie etwa Lützenkirchen den Marc Anton oder gar Birron den Hamlet singen läßt. Im übrigen gibt heuer nur Fräulein Terwin Anlaß zu etlichen Bemerkungen. Ihre Größe und ihre Grenze liegt in ihrer Erdgebundenheit. Ihr Sprechen und Gehen, ihr ganzes Sein und Scheinen atmet eine tiefe, trunkene, animalische Freude am Diesseits, das sich ihr in ihrem Weibtum verkörpert, atmet eine so intime Bewußtheit dieser Erdenseligkeit, daß jegliche ideale Forderung davor verstummen muß. Von höchster Vollendung ist sie, wenn sie den erstaunten Untergang eines Triebgeschöpfchens malt, das schuldlos-schuldig in einen heimlich zweckvollen Zusammenhang gerissen und zernichtet wird (Peter Hawels Weibchen, Die Jüdin von Toledo, Die Piperkarcka). Eine Gestalt ins Metaphysische, Symbolische aufzurecken, ist ihr versagt. Ihre Gestalten sind prall und voll und deutlich: aber sie haben keine Hintergründe. Ihre Hilde Wangel etwa ist nichts als des Bezirksarztes Wangel Tochter, ist höchst real, und man kann nicht mit Frau Alinen hinter ihr Geheimnisse vermuten und ins Unbegreifliche ragende Rätsel. Ich verkenne auch nicht, daß diese Erdgebundenheit manchmal eine gewisse Monotonie erzeugt, und daß sich die Darstellerin dann unsicher fühlt und durch peinliche Ueberhitztheit darüber hinwegzukommen sucht, wobei sich meist, manchmal recht störend, die Mängel ihrer Sprechtechnik offenbaren. Aber das Wesentliche bleibt: sie hat den Funken; und wenn man auch keinen Weltenbrand damit entfachen kann, wär' er doch zu schade, ein ehrsames Herdfeuer zu entzünden für Bürgerherzen und Philisterpantoffel.

Das Schauspielhaus machte rührende Anstrengungen, sich literarisch zu gebärden. Aber die einzige Uraufführung, die es bot, ‚Der Sang der Seele' von einem unbekannten Amerikaner, war dramatisierte Reiselektüre übelster Gattung. Sonst gab man eine bis zur Karikatur unzulängliche Aufführung von ‚Glaube und Heimat' und eine traurige Vorstellung der ‚Nordischen Heerfahrt', erheiterte

durch sauber gespielte französische Schwänke, wärmte unnötigerweise ‚Mutter Erde‘ auf und ‚Mieze und Maria‘ und bot schließlich nur zwei Aufführungen von wirklichem Belang: Strindbergs ‚Königin Christine‘ und Schnitzlers ‚Anatol‘. Der Personalstand des Schauspielhauses ist recht dürftig, und das Haus, in dem die Bré und die Triesch, Lackner und die Marberg heranreiften, befriedigt immer geringere Ansprüche. Neben den Spielern, die ich in den Vorjahren hier charakterisierte, fiel vor allem Marie Glümer auf, die Chargenrollen mit einem Stich ins Proletische außerordentlich scharf zu umreißen versteht, wenngleich ihre Mittel zuweilen sehr unbedenklich sind. Die wenig delikaten Charakterisierungsversuche Hans Raabes und die lärmende Unzulänglichkeit Rolf Randolfs kann ich hier nur streifen; da indes die beiden Herren auch bei sehr geminderten Ansprüchen das Ansehen des Hauses gefährden, wäre es Aufgabe der Lokalpresse, sie energischer zurückzuweisen als bisher. Lina Woiwode ist eine sehr liebenswürdige Unterhaltungsschauspielerin, die man in ihrem Wirkungskreis gern gelten lassen mag, Consuela Nicoletti eine nette, aber in München sicher überschätzte Durchschnittsbegabung. Fritzi Schaffer hat sich auch heuer als eine Kraft erwiesen, an die sich große Hoffnungen knüpfen. Sie hat zwar viele tote Momente, lange Steppen öder Hilflosigkeit; auch sind ihre Uebergänge häufig jäh und gewaltsam. Aber es ist ein gutes Zeichen künstlerischer Ehrlichkeit, daß sie sich über solche Mängel nicht durch wohlfeile Routine wegzuhelfen sucht. Und immer wieder klingen Töne auf, die aus letzten, heimlichen Quellen herrühren, und Gebärden erscheinen, die nur eine schaffenskräftige Intuition finden kann. Alles in allem hat die Schaffer noch viel zu lernen, aber sie hat mehr, was nicht gelernt werden kann. Gustav Waldau ist nach Wien verpflichtet, und da Polgar diesen besten Könner des Schauspielhauses jüngst hier geschildert hat, kann ich mich darauf beschränken, auf seinen geistvollen Anatol hinzuweisen. Waldau sucht nämlich den Anatol von dem Anschein des Nur-Erotikers, der uns auf die Dauer verstimmen muß, zu befreien. Er läßt in der Gestalt eine leise Wehmut darüber mitschwingen, daß Anatol die Menschen und Dinge so leicht empfinden und so leicht und weich nehmen muß. Er gibt die liebenswürdig traurige Resignation des bewußten Oberflächlings und wischt so mit einer linden anmutigen Gebärde ein gut Teil des Staubes hinweg, der sich allgemach dem deliziös nachdenklichen Werk angesetzt hat. Wer Schnitzler liebt, wird an diesem Anatol die hellste Freude haben.

Die übrigen münchner Schauspielbühnen lohnen kaum der Erwähnung. Das Lustspielhaus unter der Direktion Eugen Roberts bringt große Quantitäten, aber keine Qualität, und das prätentiöse Volkstheater ist eine nicht ernsthaft diskutable Gastspielbühne.

Der tote Hund / von Charles Baudelaire

Wir saßen beide still im Garten, wo das Veilchen
Sich zart zum blauen Bächlein beugt,
Und meine Hand in deiner Hand so manches Weilchen,
Dem Wasser Aug und Ohr geneigt.

Denn plätscherfroh und leuchtend flohn die Fluten
Dem goldnen Strahl der Sonne nach,
Doch sieh . . . im Flechtenbett, darüber Blumen ruhten,
Ein toter Hund verborgen lag.

Der Luft geschäftige Käfer und die gelben Fliegen
Besuchten das verweste Tier,
Ameisen krochen aus gehöhltem Aug und stiegen
Zum offnen Bauch und blieben hier.

Das Blut war schwarz geronnen in dem Fell des Hundes
Und saß in Klümpchen hier verdickt,
Es hüllte uns der Moder in sein ungesundes
Parfüm, in dem die Luft erstickt.

Und der Geliebten schlanke Taille mit der Rechten
Umschlang ich zärtlich, warm und fest,
Und wie im Meer ertrank ich in den blonden Flechten,
Darauf ich Mund und Kuß gepreßt.

„O sieh nur", sprach sie, „wie auf diesem toten Hunde,
Der aus des Lebens Reihen wich,
Ein neues Leben wächst, kommt, geht, von Zeit zu Stunde,
Vielfarbig und veränderlich.

Und sieh nur, in den leeren Augen, zwischen Zähnen,
Die wie ergrimmt dem Frühling drohn,
Der Asseln Rendez-vous, der Rüsselkäfer Sehnen
Nach Liebeslust und Liebeslohn.

Und hier siehst saugend du der Fliegen schlanke Leibchen
An dem Gedärm und offnen Bauch.
Nicht wahr, schau her: hier siehst du Männchen und da Weibchen;
Ach, alles liebt sich . . . lieb mich auch!"

Auf der Insekten Heere sah ihr Aug, doch balde
Erhob errötend sie den Blick,
Und das Mysterium suchend, schritten wir zum Walde,
Der zärtlich barg der Liebe Glück.

Aus der ‚Vorhölle', einer ‚Lyrischen Nachlese', die Erich Oesterheld im Verlag von Oesterheld & Co. zu Berlin herausgibt.

Die Mär vom schönen Schein / von Theodor Lessing

Der Begriff Transparenz

Das Problem, vor das wir treten, scheint mir Fundamentalproblem jenes Gebietes praktischer Aesthetik zu sein, das ich Theateraesthetik nenne. Will man auf diesem Gebiet klare Einsichten gewinnen, so muß man sich zunächst einer Unterscheidung entwöhnen, welche alle Welt im Munde führt: der Unterscheidung von Wirklichkeit und schönem Schein. Es ist nichts als Gemeinplatz, wenn seit Kant und Schiller gesagt wird, daß die Kunst und insbesondere das Theater ‚nur' Scheingefühle, Scheinerregungen und Scheinleidenschaften erwecken könne. Natürlich bezweifelt niemand, daß der im Bilde erlebte Zorn eine andre Art Zorn ist als mein aktuelles Zornerlebnis. Natürlich ist offenkundig richtig, daß jene Erschütterung durch Leiden, die ein Schauspieler in mir rege macht, andre Gefühlstönungen trägt als entsprechende Akte des wirklichen Erlebens. Nur sollte man darum nicht die in der aesthetischen Modifikation erlittene Seelenerregung einen aesthetischen Scheinakt nennen. Denn diese Scheinbarkeit entdeckt der abwägende und auswertende Verstand erst nachträglich, wenn er Erlebnisse der Kunst mit entsprechenden Erlebnissen des sogenannten wirklichen Lebens in Parallele stellt. An und für sich ist in Akten künstlerischen Schauens nicht das mindeste Moment eines Bewußtseins schöner Scheinbarkeit aufzuweisen. Man beachte nur daraufhin das eigene Seelenleben. Man wird bestätigt finden, daß es nichts als Philosophasterei ist, wenn in aesthetische Erlebnisse Momente hineingetragen werden wie: Illusion, Trug, schöner Schein und Bewußtsein von Irrealität. Denn von alle dem entdecke ich unmittelbar nicht das mindeste. Vielmehr ist das Erleben im Bilde, so lange ich betrachtend darin stehe, für mich das realste Erlebnis der Welt. Nur ist es anders real. Nicht Wirklichkeit, sondern Quasi-Wirklichkeit; das heißt: Wirklichkeit in Formen des Symbols. Ich will für die seelische Tatsache, welche hier in Rede steht, eine kurze Formel einführen. Ich nenne unser für die Aesthetik fundamentales Problem das Problem des aesthetischen Quiproquo oder die aesthetische Transparenz.

Die Arten der aesthetischen Transparenz

Es gibt sehr viele Erlebnisakte, welche im Zusammenhang des Seelenlebens nicht um ihrer selbst willen, sondern als Träger eines ganz andersartigen, ja vielleicht entgegengesetzten Erlebnisses auftauchen. Dieses allgemeine Verhältnis intendierender und intendierter, repräsentierender und repräsentierter Erlebnisinhalte scheint

mir auch den Sonderfall der Lust am Traurigen, Häßlichen und Negativen mit **einzuschließen**.

Die Psychologie bewegt sich bezüglich unsers Problems in einer ungeheuerlichen Selbsttäuschung. Sie identifiziert die Gegenstände menschlicher Erfahrung mit den Inhalten menschlichen Bewußtseins. Ein Erfahrungs-Psychologe führt etwa einer Versuchsperson ‚Gegenstände' vor: Farben oder Kupferstiche, Zahlenzeichen oder Klangbilder. Dann prüft er nach, was die Person von den Gegenständen wohl im Gedächtnis behalten habe. Dabei verfährt er, als sei die menschliche Seele ein Automaton spirituale, in das man vorne Bilder, Worte, Kupferstiche, Sinneseindrücke hineinschüttet, welche dann hinterdrein in Form von Assoziationen wieder zum Vorschein kommen. Aber der Mensch behält im Gedächtnis nicht Eindrücke und Bilder, sondern das, was er sich bei Eindrücken und Bildern ‚gedacht' hat. Oder anders gesagt: Bilder und Sinneseindrücke sind Transparente, durch die hindurch wir Gegenstände denken. Ich spreche freilich von den Gegenständen Tisch, Stuhl und Haus wie von unmittelbar erfahrenen Bewußtseinsinhalten. Aber in Wahrheit ist mein Bewußtseinsinhalt das Transparent, durch welches hindurch die Gegenstände von mir gedacht wurden. Denn noch nie habe ich ein Haus, einen Tisch, einen Stuhl gleichzeitig von allen Seiten, von oben und unten, hinten und vorne wahrgenommen. Nur ein jeweiliger qualitativ bestimmter Aspekt repräsentiert mir den durch ihn hindurch von mir gedachten Gegenstand. Dieses Verhältnis von Bewußtseinsinhalten und Gegenständen aber ist die allgemeinste und fundamentalste Form von ‚Transparenz'.

Schon an dieser Schwelle des Problems erweist sich ein oft übersehener, für die Aesthetik folgeschwerer Unterschied. Wenn ich sage, daß Inhalte meines Bewußtseins die Gegenstände meiner Erfahrung ‚repräsentieren', so habe ich damit nicht behauptet, daß sie für mich die Gegenstände ‚bedeuten'. Es besteht vielmehr just ein Unterschied zwischen Symbol und Bedeutung. Oder anders gesagt: es besteht ein Unterschied zwischen bildlichem Wahrnehmen und der Wahrnehmung im Bilde. Dazu nämlich, daß ich einen Gegenstand durch sein Bild hindurch wahrnehme, bedarf es nicht eines bewußt deutenden Aktes, der sich zwischen das unmittelbar erlebte Bild und das, was es für mich bedeutet, einschiebt. Man denke etwa an den Unterschied zwischen der Kunst des Schauspielers und des Rhapsoden. Worin besteht dieser Unterschied? Der Rezitator gibt mir signifikative Anweisungen auf etwas, was in seinem Vortrage nicht sichtbar gegenwärtig ist. Sein Vortrag vermittelt mir also ein bildliches Erleben, nicht aber ein Erleben im Bilde. Anders beim Schauspieler. Des Schauspielers Gesten und Ausdrucksformen müssen für mich, den Zuschauenden, das ganze Erlebnis unmittelbar erschöpfen, ohne daß ein deiktischer Akt

hinzukäme. Ich unterscheide also auch an diesem Beispiel das bildliche Erleben vom Erleben im Bilde. Ich verstehe das Kunstwerk, indem ich mich unmittelbar in dem aesthetisch Dargebotenen lebendig fühle und durch das Angeschaute hindurch mich selber ergreife. Das unterscheidet aesthetische Symbolik von allen verstandesmäßig bewußten Formen der Transparenz.

Illustrative und symbolische Bedeutung

Ich komme zu einem neuen Unterschied, dem Unterschied von illustrativer und symbolischer Bedeutung. Ich höre einen berühmten Philosophen reden. Da kann einmal der Gehalt seiner Gedanken mich objektiv interessieren, so daß mir der dozierende Mensch ganz gleichgültig bleibt und gleichsam nur als Sprachrohr menschheitlicher Geisteswerte für mich als Hörer fungiert. Ein ander Mal aber kann ich gerade umgekehrt an den Gedankengängen teilnehmen, insofern sie illustrativ das Wesen dieser Denkerpersönlichkeit in mir aufzuhellen vermögen. In dem einen Falle also fungiert der Mensch als Repräsentant seiner unpersönlichen Ideen. In dem andern Falle aber wird die Idee illustrativ für das Wesen dieser Persönlichkeit benötigt.

Ein verwandtes Beispiel bietet der noch wenig erkannte, von der Schule Richard Wagners arg verwirrte Unterschied von Drama und Oper. Der Raum, die Requisite und die Schauspieler haben in Drama und Musik verschiedene Funktion. Die Musik kann alle qualitativen Einzeldinge nur illustrativ gebrauchen. Es ist nicht möglich, durch Musik etwa zu sagen: Die Stadt London liegt an der Themse. Musik hat immer nur mit dem sogenannt Allgemein-Menschlichen zu tun. Im Drama dagegen liegt der Fall just umgekehrt. Das Drama geht stets von einem qualitativ bestimmten Einzelfalle aus. Nicht zwar in dem Sinne, als ob die Einzeldinge in ihrer Realität angeschaut würden, wohl aber, indem just durch die konkrete Einzelheit hindurch auf den Sinn des Lebens hingeblickt wird. Der Gegenstand fungiert also in der Oper illustrativ, dagegen im Drama repräsentativ.

Nun aber überlege man, um unser Problem in seiner letzten Tiefe zu durchschauen, welchen Sinn unser Wort ‚Gegenstand' besitzt, dieses Unbekannte, vor das, wenn ich es zu fassen wähne, die Transparenz immer eines neuen Schleiers sich schiebt. Ich blicke von einem Turm ins Stadtgewimmel hinab und sehe ‚Gegenstände'. Ja, was sehe ich denn? Allerlei ganz kleine Punkte, Striche und Linien, welche meinem Wissen als Repräsentanten einer hinter ihnen als wirklich gedachten Welt dienen. Oder nein: Ich erfahre, genauer gesagt, Netzhauteindrücke, Lokalzeichen, die ein Dasein signalisieren, welches durch Ketten symbolischer Akte hindurch sich als Dasein der mir vertrauten Personen und Gegenstände meinem Ichbewußtsein kund tut. Was ich heute den Baum nenne, heißt mir morgen Dryade

und übermorgen Brennholz; und derselbe Mensch lebt mir heute als Sieger von Austerlitz und morgen als Besiegter von Jena im Bewußtsein. Nie habe ich den apperzipierten Gegenstand nackt, unmittelbar. Wenn man daher von den Kunstwerken sagt, sie gäben nur die Illusion und den Schein einer Wirklichkeit, so hat das genau so viel Sinn, als wenn man sagte: Der Leser, welcher diese Gedanken liest und versteht, sei nur in einer Täuschung befangen, weil er ja in Wahrheit nur ein Papier voller Druckerschwärze besitze. Man hat das Problem nicht verstanden. Statt behutsam die endlose Fülle deutender und bedeutender Erlebnisakte auseinander zu schachteln, machte man den psychologischen Tatbestand sich unsichtbar mit dem plumpen und allmächtigen Schlagwort: Schöner Schein.

An eine Elfjährige / von Peter Altenberg

Hilde, Elfjährige,
ich wußte nichts bis dahin über dich — — —.
Nun aber habe ich deine Stimme vernommen, deine wunderbar klare tönende Stimme,
wie Seelen-Glocken so hinaustönend in die dumpfe stumpfe Welt!
Und diese Stimme wird alles viel deutlicher, viel tiefer, viel erhabener, viel verzweifelter einst sprechen, was das Leben des Tages und der Stunde uns zu sagen zwingt!
Wie wird diese Stimme sagen: „Bleibe bei mir!"?
Wie wird sie es sagen: „Du liebst mich nicht mehr!"? Und: „Adieu, adieu — — —." !?
Diese Stimme ist so klar und rein wie Gottes Träume über das Leben der Menschen!
Aber das Leben der Menschen selbst ist unklar und schmutzigtrübe! Diese Stimme wird hineintönen wie eine Seelen-Glocke, ernst, erhaben, liebevoll, feierlich, rührend, in das dumpfe Gebrause der Menschheit, sie wird verklingen, übertönt werden und ausgelöscht — — —. Sie wird ihren tönenden Glockenklang verlieren und dumpf werden wie die Umwelt — — —.
Aber ein alter Dichter auf dem Sterbebett hat sie noch vernommen und nimmt den Klang mit aus einer dumpfen stumpfen Welt, tief gerührt und ergriffen — — —.
Stimme der elfjährigen Hilde, klare tönende Seelen-Glocke, läute, töne, solange, solange es irgendwie geht — — —.
Und wenn sie dumpf wird im Brausen des Lebensgetriebes, dann gedenke, Hilde, des unglückseligen Dichters, der noch die Seelenglocke Deines edlen elfjährigen Herzens im Ohre mit hinübernahm — — —.

Medardus in Prag / von Willi Handl

Dramatische Historie: das bringt gleich die Vorstellung von mächtig aufgerollten Ereignissen, von Kämpfen, Erschütterungen, Wandlungen, die eine Welt für sich zu bedeuten haben. Eine epische Welt, die von der Willkür eines Einfalls oder vom Zwang einer Begabung — was vielleicht nur zweierlei Ausdruck für eine Sache sein mag — in die Form der Szene verlockt worden ist. Das Gesetz des Dramas ist für dramatische Gebilde dieser Art gelockert. Statt sinnvoll geschärfter Gegensätze ein üppiges Nebeneinander; Fülle statt Strenge, Reichtum statt Schlagkraft. Die höchste Gabe des Dramatikers, ins Zentrum der Ereignisse einen hellen Sinn zu setzen, so daß sie durch und durch leuchtend werden und ihre Bedeutung für uns alle offenbaren, wird da überwältigt von dem starken Trieb des Dramatikers, die Szene zu erfüllen, seine Menschen aus eigener Macht zu formen und zu lenken.

Auf Shakespeare geht die bedeutendste Erinnerung zurück; Schicksale und Taten seiner Heinriche, seiner Richarde wälzen sich gigantisch übereinander her, ungeheure Trümmer aus dem Urgestein des Menschlich-Allzumenschlichen, maßlos und gesetzlos, durch nichts beglaubigt als durch die Gewalt ihres Daseins, das uns die Schrecken blutiger Läufte herüberspiegelt. Der nächste Gedanke zielt gleich auf Goethes ‚Goetz‘, diese genialste Eindeutschung shakespearischer Anreize; in das behaglich hingebreitete Gemälde einer neuwerdenden Kultur ist doch ein Schicksal von verständlicher Tragik gestellt: das Leben eines Aufrechten, der dieser Zeit des Ausbiegens und Zersplitterns nicht mehr angehören kann. Dann gibt es, soweit der Blick den Bestand des heutigen Theaters umfaßt, nur etwa noch den ‚Florian Geyer‘, die Geschichte eines Niedersinkens ohne Halt, überwältigend in ihrer kargen Sachlichkeit, unpathetisch und unparteiisch, tief mitleidvoll und tief pessimistisch: hauptmannisch.

Dramatische Historie: die Königsdramen, der Götz, der Florian Geyer — es sind verzweifelt gefährliche Maße, selbst für einen, der auch sonst nicht mit geringem gemessen wird. Dennoch; das Maß liegt in der Sache selbst und wird von ihr gefordert. Wer die hochhinstrebende Festigkeit des Dramas in den lockeren Fluß einer Historie umzugießen wagt, der muß für den bedeutenden Verlust Bedeutendes zu setzen haben. Shakespeare, Goethe, Gerhart Hauptmann: Genie der leidenschaftlichen Bewegung, Genie der sinnfälligen Spiegelung, Genie der sachlichen Darlegung; da ist überreicher Ersatz. Bei ihnen steht nun Arthur Schnitzler, dessen beste Gaben, Delikatesse und Versonnenheit, jenem leidenschaftlichen, sinnlichen oder sachgetreuen Wesen gerade zu widersprechen scheinen. Er kommt aus einer Kultur, die das Feine weit inniger liebt als das Starke; und er will eine Kultur, so

fein und so stark zugleich, daß die menschlichen Instinkte, vom Bewußtsein entlarvt, einander offen ins Gesicht sehen können, ohne allzusehr zu erschauern. Denn heute können sie das noch nicht, und den Menschen fällt ein klägliches Zittern an, wenn er einmal, vom Blitz eines starken Augenblicks, vom Licht einer besonderen Stimmung oder von der Verwegenheit eines zu Ende gedachten Gedankens, sein Innerstes jählings erhellt sieht. Dieses Zittern, das solche Menschen des Uebergangs durch ihr stärkstes und tiefstes Erleben hindurchführt, diese überwache Furcht vor den Geheimnissen der eigenen Natur, vor der Wesenlosigkeit entglittener und der Formlosigkeit herankommender Dinge, die wechselnden Spannungen der Ich-Angst und der All-Angst sind seit jeher Schnitzlers liebste dramatische Atmosphäre gewesen; auch wenn er, wie in den meisten seiner Einakter, wissend darüber hinzulächeln scheint. In dieser Luft gedeiht nun freilich statt leidenschaftlicher Gebärden der unerbittlich weitertreibende Gedanke; statt blühender Anschaulichkeit die wissentlich gepflegte Form; statt sachlicher Treue die elegante Ueberlegenheit.

Von derart feinen und feinsten Dingen ist nun ›Der junge Medardus‹ Szene für Szene voll. Und es ist wunderbar, zu sehen, wie dieses völlig andre Stimmungsmaterial von der geistigen und technischen Meisterschaft des Dichters zu Formen gebracht wird, die sich in Ausdruck und Rhythmus jenen großen Beispielen dramatischer Historien vielfach annähern. Aber gerade diese Annäherung der Form offenbart auf das schärfste wieder den unüberbrückbaren Abstand im Gehalt der Stimmungen dort und da; es ist eben der Abstand zwischen inniger Lust an der Wirklichkeit und ratloser Angst vor der Wirklichkeit.

Annäherung der Form: Das große Ereignis wird an der Neugierde und Verblüffung der kleinen Menschen abgespiegelt; die Unpersönlichen, die Bedeutungslosen — die Leute laufen zusammen, und aus den Interjektionen ihres Unverstandes ergeben sich doch die sichern Zeichen dessen, was ist und wird. Schnitzler zeigt die denkwürdigen wiener Tage von 1809, das Anrücken und die Gegenwart Napoleons. Zeigt sie im aufgeregten Hin und Her von allerlei Volk, im Schwatz der Straßen und der Stuben, in Gruppierungen und Aufläufen. In Volksszenen, mit einem Wort, wie sie endlich zum Bestand jeder dramatischen Historie gehören. Aber wie sehr unterscheiden sich diese Szenen an Auffassung und Stimmung von denen andrer Historien! Dort erscheint das ‚Volk‘ als eine ziemlich homogene Masse, als amorpher plastischer Körper, dem von der Oberfläche der Ereignisse allein die Formen des Ausdrucks aufgeprägt werden. Eine Art Chorus ist es noch immer, eine halbbewußte Begleitstimme zur großen Musik der geschichtlichen Vorgänge. Hier aber fällt die Kritik des Dichters auch auf den kritisierenden Chorus nieder, der Reflex des Geschehens,

der von der bewegten Menschheit herstrahlt, wird wieder auf sie zurückreflektiert. Sie stehen in einem doppelten Lichte: als Menge unter dem großen Schein der großen Ereignisse, als Individuen unter der Helligkeit einer unerbittlichen Psychologie. Sie funktionieren prächtig in Massen und haben doch die Gesichter von Einzelwesen, die genau zu unterscheiden sind. Nicht sehr angenehme Gesichter: Neugierde, Geschwätzigkeit, Stumpfheit, herzloser Leichtsinn und schadenfrohe Schufterei sind mit scharfen kleinen Strichen hingezeichnet und personifiziert. In dieser wiener Historie wird den wiener Menschen viel Bitterböses auf eine besonders feine Art gesagt; mit jener eleganten Ueberlegenheit eben, deren Ruhe fast schon wie Sachlichkeit wirkt.

Annäherungen der Form: Aus dieser bewegten Vielheit des Volkes wachsen die Schicksale der Einzelnen auf, werden von Liebe, Haß und Begeisterung den Weg ihres Müssens getrieben, verschlingen sich mannigfach miteinander und mit dem großen Schicksal, das über ihnen hergeht. Schnitzler entwickelt das Erleben des jungen Medardus Klähr, der in jenen kriegerischen Tagen auf der Suche nach seiner Tat rastlos umgetrieben wird, aber, von der Unverläßlichkeit seines phantastisch überreizten Willens immer wieder genarrt, endlich nichts andres für sich finden kann, als ein schönes und tapferes Sterben. Schon hieraus ergibt sich wiederum der trennende Unterschied im Gehalt der Stimmung von jenen andern Historien. Wenn jene dramatisierte Heldengedichte sind, so zeigt diese hier mit Wissen und mit Absicht das Drama eines Unhelden. Der menschliche Wille, diese einzig unbedingte Voraussetzung jeder dramatischen Aktion, wird hier weggeleugnet und verhöhnt. An seine Stelle tritt die bange Ungewißheit vor dem Walten in uns und über uns. Ich-Angst und All-Angst: unter ihren durchdringend starren Blicken ist die Figur dieses seltsamen Menschen gebildet worden. Er ist der stets nachdenkliche Besinner ungetaner Taten, der Narr seiner heroischen Phantasien, die sich nur so lange ungehemmt ausleben, als ihnen blos starke Worte entgegenstehen. „Einer, der kaum geschaffen ist, andres zu erleben als den Klang von Worten," sagt Onkel Eschenbacher von ihm; und hat recht. Aber General Rapp schließt die Betrachtung also ab: „Mich dünkt, dieser junge Mensch hätte an andrer Stelle stehen sollen." Das dünkt mich auch; und meine bescheidene Meinung ist, daß er bestimmt war, einer der vorzüglichsten Hofburgschauspieler zu werden. Denn sein innerstes Wesen ist durchaus schauspielerisch.

Annäherungen der Form: In die Bewegung des Volkes und in die Leidenskämpfe der Einzelnen sind, wie in jenen andren Historien, mancherlei politische Intrigen eingerankt und versponnen. Aber nicht als ein planvoll feindseliges Hinübergreifen von Willen zu Willen, sondern, da in der Weltanschauung dieses Gedichtes das menschliche Wollen ganz herabgedrückt und unter die blinde Gewalt des Unnenn-

baren gestellt ist, nur wie ein Spiel von Puppen an ihren Drähten. Die Marionettenhaftigkeit des Herzogs und seiner Schattenverschwörung ist ja vom Dichter selbst mit voller Absicht (und mit feinster Technik) durchgeführt worden. Aber auch der Wille der Prinzessin, der uns als besonders stark und lebendig vorgestellt werden soll, ist so abstrakt, daß er nur auf der politischen Seite funktioniert und mit dem menschlichen Trieb, der ihren Leib an den Leib des jungen Medardus drängt, nicht in die leiseste Berührung zu kommen scheint. Sie hat keine menschenmögliche Form; ist ein zweiteiliger Mechanismus. An ihrem politischen Zweck und an ihrer privaten Leidenschaft hängt diese Figur wie an zwei separierten Drähten, die nicht gleichzeitig gezogen werden können. In der Starrheit und Einzigkeit ihres Willens sieht sie dem Gehäuse zu einer Hebbelschen Gestalt nicht unähnlich; wie ja auch der Schauspieler Medardus dem Schauspieler Hjalmar in einigem verwandt ist. Annäherungen der Form. . .

Auch darin, daß ein gemessenes Pathos der größern Figuren mit der einfachen Sprache der Volksszenen in schönem Rhythmus wechselt. Das Pathos freilich manchmal erzwungen, uneigen, allzu absichtlich auf Bedeutung gestellt. Dann aber wieder — und zumal da, wo der Dichter seiner eigenen Meinung das Wort gibt — Sätze von einer wunderbar stillen und klaren Weisheit, wie etwa diese hier: „Ob sie Erwartung, ob sie Erfüllung bedeutet, weiß es denn die Stunde selber? Man könnte einer Krone entgegengeträumt, ja, man könnte sie errungen haben — und an einem späten Tag entdecken, daß der reichste Augenblick von allen einer war, da man in einem Frühlingsgarten nach Schmetterlingen haschte. Die schlimmste Art, ein Glück zu versäumen, ist, es nicht glauben, da man es erlebt.“ Solche Feinheit des Gedankens blüht an mancher schönen Stelle im Dialog. Sie verdichtet sich zu warmer lebendiger Menschlichkeit in den drei besten Figuren des Stückes, in den Personen, die der Weisheit dieser Lehre stark und schlicht nachleben und mit der verderblichen Schicksalsangst, die sonst allem Wesen und Treiben hier zugrunde liegt, wenig oder nichts zu tun haben. Das ist die tüchtige, tapfere Mutter Klähr, der unpathetisch mannhafte Eschenbacher und der Etzelt, der ehrliche und kluge Freund. Ihre Umrisse sind von keiner heftigen Gebärde entstellt und von keiner zerstörenden Selbstbetrachtung angefressen. Ihr Wille ist, nach ihrer Art menschlich zu sein; den erfüllen sie ganz. Sie sind wirkliche Menschen, mit einer dichterischen Liebe geschaffen, die sich da von ihrer verstörten Angst auf kurze Strecken wenigstens befreit hat.

Ins Feinste kultiviert und im Tiefsten mutlos, aus hingebender Betrachtung des Lebens und aus unüberwindlicher Scheu vor dem Leben geschaffen, gut kostümiert, von stilisiertem Pathos und stilisierter Natürlichkeit — so ist dieser ‚Junge Medardus‘ ein wahres Musterbeispiel dessen, was heute gemeinhin als wiener moderne Dichtung be-

zeichnet wird. Diese Gattung hat manches stärkere und tiefere, manches leuchtendere Werk. Aber keines, in dem aller Vorzug und alle Schwäche jetziger wiener Dichtung so ausführlich und so nachdrücklich miteinbezogen wäre. Sieht es doch oft danach aus, als sei diese wiener Historie nur eine programmatische Ausprägung und Verkündigung der großen, großen Feinheit, die für das literarische Wien von heute so rühmlich und so gefährlich geworden ist. In dieser vollkommenen Typik wird dereinst, so meine ich, der historische Wert dieser Historie gefunden werden.

* * *

Ihr auf der Bühne die volle Atmosphäre ihres dichterischen Lebens zu geben, dazu würde es der raffiniertesten Mischung entlegener Stile bedürfen. In ein halb realistisch, halb romantisch getöntes wiener Sach-Milieu müßten Shakespearesche Massenszenen mit Pointen von Nestroy gestellt, und ein Puppenspiel in balladesken Rhythmen, lächerlich und fürchterlich zugleich, müßte hindurchgeschlungen werden. Figuren, deren Wirklichkeit erst stark aufblitzt, dann jählings verblaßt; Menschen, die das Heute repräsentieren, Menschen, die nur von damals sein können, und Menschen, die nie gelebt haben; die Phantasterei der wirklichen Geschichte (der Schatten des ungeheuern Napoleon) und die Erfindung des gedankenreichen Dichters müßten unvermittelt und doch zusammengehörig, ganz wie eines Blutes, miteinander hergehen. So wäre diese Aufführung zu denken; und so wird sie natürlich nie und nirgends. Auch am Burgtheater nicht, und in Prag schon gar nicht. Vor allem, weil man dazu etwa fünfzig Schauspieler, wahrhaftige, richtige Schauspieler, brauchen würde; und davon hat das Burgtheater jetzt etwa ein Dutzend, und das prager Deutsche Theater hat . . . . auch einige. Dazu kommen die Schwierigkeiten, die der häufige Wechsel des Schauplatzes, der Umschlag der Stimmung, die Veränderungen im Ton der Sprache mitbringen. Tüchtige und fleißige Arbeit kann aus dem ungefügen Koloß etwa das Relief eines wienerischen Zeitgemäldes herausholen, möglichst bunt im szenischen und figuralen Detail. Daran ist denn auch hier aller Eifer und alle Kunst gewendet worden; und nicht vergebens. Diese Vorstellung war zweifellos das Ausgiebigste und Beste, was der Regisseur Paul Egers bisher hier geleistet hat. Er ist vor ein paar Jahren als grüner Anfänger hergekommen und gleich mit einer so leidenschaftlichen Gier in sein Handwerk hineingestiegen, daß er im Technischen bald erstaunlich sicher war. Nun steht er mitten in seiner künstlerischen Entfaltung. Für alle bildmäßige Wirkung, für die Tönungen von Licht und Farben hat er den Blick des geschulten Kenners. Die charakteristische Ausgestaltung alles Malerischen und sonstwie sichtbar Sinnfälligen auf der

Szene ist denn auch die stärkste unter seinen Regiekünsten. Ihre hohe Bedeutung für den ›Medardus‹ erwies sich allenthalben: sie holte aus den bürgerlich intimen Szenen die Stimmungsreize feiner Interieurs, sie brachte den rechten Rhythmus in die Auftritte von soldatischem Anklang, und sie gab noch der herzoglich Valoisschen Verschwörungsspielerei eine mögliche Allüre. So gelang eine Komposition von Bildern, die unauffällig ineinander übergriffen und ihre Einheit wesentlich in dem gemeinsamen Zeitkolorit hatten.

Zur Nachhilfe waren ein paar distinguierte Gäste verschrieben worden. Tilla Durieux spielte die Prinzessin, echter im Kostüm als in der hofmäßigen Haltung; am echtesten aber im Lauern und Anspringen der Leidenschaft, im singenden Schrei der Liebe, in allen Urlauten der sinnlich-weiblichen Natur. Frau Klähr war Alice Hetsey aus Wien; einfach und stark, mit Tönen von Innerlichkeit, die an die Lehmann gemahnen konnten, in den tragisch entscheidenden Momenten ergreifend groß. Ferdinand Onno, den sie lange genug hier gehabt haben, gastierte nun als Medardus. Er gehört — bekanntlich, wird man bald sagen können — zur künstlerischen Progenitur von Josef Kainz. Aus dessen überreichem Erbe verwaltet nun Moissi etwa die prinzlichen Gebärden und das Melodische. Onno, an der Spitze der jüngeren Linie, repräsentiert die seelische Unrast, den splitternden Willen und alle Flackerfeuer der Neurasthenie. So waren seine schauspielerischen Qualitäten in die Kontur des Medardus, dieses Helden der Unstetigkeit, erfüllend eingepaßt; ja, sie traten stellenweise sogar selbständig aus der vorgezeichneten Figur und sprengten den Umriß, was die ganze Gestalt in eine recht interessante Unklarheit setzte.

Denkwürdiger noch, als diese festliche Verzierung mit fremder Kunst, ist der ungewöhnliche Elan, in den der stürmische Eifer des Regisseurs die ganze hiesige Künstlerschaft mitzureißen vermocht hat. Man erlebte da sehr angenehme Ueberraschungen an unvermuteten Feinheiten und plötzlich aufleuchtenden Gaben. Die erfreulichste wohl an dem braven Operetten-Papa und Possen-Thaddädl Fischer, der nun auf einmal als sehr tüchtiger, herzenskluger, bürgerlich-heldenhafter Eschenbacher dastand. Und so, in Abständen, auch die andern aus dem Ensemble; fast jeder eher über seinem gewöhnlichem Maß als darunter. Ganz kunstverlassen oder gar lächerlich war kaum einer.

Das Publikum, von der pflichtgemäßen Begeisterung der Maifestspiel-Tage schon ein wenig erschöpft, hielt nur der ersten Hälfte des Abends ruhig stand; wurde nachher verdrießlich, weil schon wieder so spät genachtmahlt werden mußte, genoß aber dann, als die schärfsten Mahnungen der Essenszeit verwunden waren, mit der würdevollen Aufmerksamkeit, die gebildeten Kleinstädtern ziemt, die Gegenwart des berühmten Dichters aus Wien.

Mein Debut als Schauspieler / J. E. Poritzky

Eine persönliche Erinnerung

Wir waren Studenten, und ich hatte ihn im Seminar während der literarhistorischen Uebungen bei Max Herrmann kennen gelernt. Im Oktober 1896. Er hatte die Physiognomie eines intelligenten Bauern, war hellblond, groß, blauäugig und zog mich durch seine Sonderlichkeiten an.

Er kannte meinen Namen nicht, obwohl ich schriftstellerisch schon mehrfach hervorgetreten und auch schon in Reclams Universalbibliothek vertreten war. Ich war für ihn ein stud. phil., einer unter zwei- oder dreitausend. Um so unbefangener plauderte er von seinen eigenen dichterischen Plänen und Hoffnungen.

Ich erfuhr, daß er ein Stück geschrieben hatte, ein Trauerspiel, das in Prag — seiner Heimatstadt — preisgekrönt worden war. Der Titel war ‚Ein Mensch'. Es sollte sogar gespielt werden.

Er begleitete mich nach Hause, und wir wurden Freunde; suchten von nun ab öfters auf seiner Bude am Enckeplatz der Ideenlehre Platos beizukommen, wobei wir zahlreiche Flaschen Schultheiß und eine Menge österreichischer Trabukos konsumierten.

Aber eines Tages reiste er nach Prag, zu den Proben seines Trauerspiels. Und plötzlich schrieb er mir einen Brief, ob ich nicht die Rolle des Hauptdarstellers, eines Liebhabers, übernehmen wolle; sie hätten dort keinen passenden Darsteller, und ich hätte ihm doch gesagt, daß mir die Rolle läge, und daß ich mir wohl zutrauen würde, auch auf der Bühne meinen Mann zu stellen. Wenn ich ihm diesen Freundschaftsdienst nicht erwiese, müsse die Aufführung fallen gelassen oder auf lange Zeit verschoben werden.

Mir war schön zu Mute! Ich hatte keine Ahnung vom Theater, hatte in meinem Leben nie auf der Bühne gestanden. Das ganze Drum und Dran der Kulissenwelt war mir ein Mysterium. O ja, mir war schön zu Mute! Ich würde schon meinen Mann stellen, hatte ich gesagt. Das war richtig. Na ja, wie eben so was ein stud. phil. sagt, der felsenfest glaubt, kein Hindernis auf der Welt sei so schwer, daß es nicht genommen werden könnte. Auch daß die Rolle mir läge, hatte ich gesagt. Gibt es überhaupt eine Rolle, die einem stud. phil. nicht läge?

Und nun hieß es: dran glauben! Ich sagte zu und reiste drei Tage später nach Prag; vorher hatte ich mich aber noch als Regisseur an dem Stück versucht und einfach den überflüssigen fünften Akt gestrichen, in dem gewissermaßen ‚der Schluß' der ganzen Geschichte erzählt worden war, obwohl man schon am Ende des vierten Aktes genau wußte, wie die Sache ausging. So hatten wir, auch dank andrer

Striche, im Nu ein vieraktiges modernes Drama; zwar ohne ‚befriedigenden‘ Schluß; aber gerade deshalb um einige Nüancen interessanter. Ich konnte noch zwei Proben mitmachen, und da ich die Rolle bereits auswendig gelernt hatte, handelte es sich für mich nur noch um Stellungen und dergleichen; vor allem um das Zusammenspiel mit dem Ensemble.

Die Reklametrompete wurde mächtig für mich geblasen. In der ‚Bohemia‘, im ‚Prager Tagblatt‘ und ‚Abendblatt‘ erschienen Vornotizen. Aber durch das Hotel- und Restaurantleben, durch die Nachtbummeleien auf dem Hradschin und auf dem Graben, wo damals, wie heute noch, zwischen Tschechen und Deutschen Straßenkrawalle stattfanden, durch die ‚unumgänglich notwendigen Redaktionsbesuche‘ und durch andre Besuche holte ich mir — es war Mitte März — einen Schnupfen, der sich sehen lassen konnte. Hören ließ er sich genügend. Denn wenn ich Schnupfen kriege, kriege ich ihn gleich, daß es sich lohnt.

„Der Abend naht“, wie es so schön im Liede heißt, und ich niese mir die Seele aus dem Leibe, niese, als ob ich ein Akkordgeschäft abgeschlossen hätte. In einer halben Stunde solls losgehen, und ich niese, niese, niese. Mit ganz kurzen Abständen, die nötig sind, da man ja auch einmal atmen muß. Für ein Trauerspiel eine ganz würdige Einleitung. Die andern Darsteller sind bereits kostümiert, geschminkt, frisiert, in Maske: nur ich laufe noch frei herum, als ginge mich die ganze Geschichte überhaupt nichts an. Wenn ich Schnupfen habe, ist mein Gehirn gleichsam zugenagelt; ich bin ohne jede Anteilnahme; ein seelenloser Automat, der auf nichts reagiert. Zum Unglück sagte ich das dem Dichter, und infolgedessen wurde er nervös wie ein Rennpferd. Die Regie nötigte mir eine Apfelsine in den Rachen mit der Motivierung: davon würden Hals und Nase etwas freier. Denn ich sprach nasal, wie einer, der erstickt; als säßen mir Korken in den Nasenlöchern.

Endlich fings an. Mein natürlicher starker Haarwuchs ersparte mir eine Perücke. Ich hatte keine andre Maske gewählt, als meine eigene; nur Schminke legte ich mir auf, weil mich sonst das Rampenlicht gar zu ‚interessant‘ gemacht hätte. Ich begann damit erst nach dem Klingelzeichen, denn während der ersten vier Auftritte hatte ich nichts zu tun. Im übrigen war ich vollkommen ruhig. Gings schlecht aus, so wurde man nicht geköpft. Das bißchen Blamage? Mit dem letzten Nachtzug konnte ich noch ausreißen, und saß ich erst im Zuge, so war ich jedenfalls vor dem Gelynchtwerden sicher. Plötzlich war ich ruhig. Aber als ich dann ‚raus‘ mußte, zum ersten Mal in meinem Leben in einer öffentlichen Vorstellung auf die Bühne mußte — draußen saß das gesamte literarische Prag — fiel mir die ganze Schwere meines ungeheuren Leichtsinns mit ungeheurem Nachdruck aufs Gewissen. Vor Schreck vergaß ich zu niesen; mit Ehrfurcht wich der Schnupfen einer

schlimmeren Krankheit aus. Eine Nervosität befiel mich, die mich schwindlig machte, und mit dieser Nervosität betrat ich die Bühne.

Meine Regiebemerkung lautete: „Wolfgang (ich) tritt ein und bleibt, wie er seinen Bruder erblickt, bei der Tür stehen. Pause." Das alles kam mir höchst gelegen. Ich blieb sehr gründlich bei der Tür stehen und ließ es auch nicht an der nötigen Pause fehlen. Ich hatte Zeit, während der nächsten drei Sekunden, ehe ich den Mund auftun mußte, mich zu fassen. Im übrigen drehte sich alles vor mir im Kreise. Gute Nacht, literarisches Prag! Adieu, ihr „leisesten Regungen des Seelenlebens"! Ich sah absolut nichts und niemand, obwohl ich die Augen vor Angst weit aufgerissen hatte. Und als ich dann die ersten Worte gesagt hatte, stotternd, nervös, zappelig und unstät, war ich auch vollkommen Herr meiner selbst und meiner Aufgabe. Die Zuschauer aber hatten den Eindruck, wie mir später bestätigt wurde, als seien meine aufgerissenen Augen, meine anfangs gestotterten Worte, mein unstätes Wesen sehr fein berechnete Spielnüancen, und zwar so eindrucksvoller Art, daß sich meine gespielte Nervosität allen im Zuschauerraum wie ein Fluidum mitgeteilt habe. Man sagte mir sogar, ein besonders nervöser Student sei durch mein realistisch-nervöses Spiel selber so nervös geworden, daß er das Theater gleich zu Anfang habe verlassen müssen.

Alles übrige ging gut und glatt. Nur zwei Schwierigkeiten blieben noch: das Sprechen der Prosa-Monologe — es waren drei — und das Küssen und Umarmen meiner Partnerin. Denn ich war ja der Liebhaber.

Mit den Monologen fand ich mich ab. Um die Tatsache, daß ein Mensch fünf Minuten lang oder noch länger mit sich selber spricht, glaubhaft zu machen, pfiff ich mir eins zwischen dem einen und dem andern Satz; rauchte mal zwischendurch eine Zigarette an; war eine Weile ganz still, als sänne ich über etwas nach; warf mich auch mal auf die Chaiselongue und stand jäh wieder auf, erst dann weitersprechend; turnte an den Stühlen herum; kramte auf meinem Tisch; brachte die Sätze nur mit Zwischenpausen, die durch lebhaftes Spiel ausgefüllt waren — kurz, brachte allerhand Spielfinessen, die ich vorher absolut nicht vorgesehen oder einstudiert hatte, sondern die ich spielte, wie mir der Moment und der Geist der Rolle sie gerade eingaben, um die Wahrscheinlichkeit der recht hilflosen Monologe zu retten.

Schlimmer war es mit dem Umarmen und Küssen meiner Geliebten. Nicht, daß ich dergleichen noch nie im Leben versucht hätte. Ich hatte eine Braut. Aber gerade weil ich eine Braut hatte, ging das, was den Armen und dem Mund sonst so geläufig war, auf der Bühne so schwer. Oeffentlich hatte ich noch nie geküßt; vor einem ausverkauften Parkett noch nie ein Mädel umarmt.

Dazu kam, daß meine Braut den Regiebemerkungen des Dichters ihre eigenen hinzugefügt hatte. Zum Beispiel schrieb der Dichter: „Sie wirft sich ihm an die Brust"; dahinter stand in der Handschrift der Schauspielerin: „Bitte kaum zu berühren". Oder es hieß im Text: „Er küßt sie"; gleich daneben hieß es: „Nur flüchtig umarmen!" Oder der Dichter verlangte: „Wolfgang stürzt in ihre Arme"; da las ich weiter: „Nur nicht so stürmisch; nur von weitem!"

So kämpften in diesen leidenschaftlichen Augenblicken, ach, zwei Seelen in meiner Brust. Ich wollte den Weisungen des Dichters gerecht werden; aber in dem Moment, wo ich mein Mädel auch schon glücklich umarmt hatte und nun pflichtgemäß drauf los küssen wollte, klang mirs in den Ohren: „Nur nicht so stürmisch!" Das hemmte mich denn, und ich habe es seit damals auch nie mehr dazu gebracht, beruflich zu küssen.

Endlich sollte ich mich totschießen. Um aber nicht mit einem Knalleffekt zu schließen und aus Rücksicht auf die Nerven der Zuschauer hatten wir verabredet, daß der Vorhang über dem Stück fallen solle in demselben Augenblick, wo ich nach dem Revolver greifen würde. Meine entsprechende Mimik und das vorhergehende stumme Spiel würden es dem Zuschauer schon klar machen, daß ich tot sei, wenn er das Theater verließe.

Ich greife also nach dem Revolver . . . aber der Vorhang fällt noch nicht. Ich werde nun wirklich nervös. Was tun? Ich spanne den Hahn . . . aber der Vorhang fällt noch nicht. Ich schaue mich hilflos nach dem ‚Manne am Vorhang' um und sehe niemand („feine Nüance der Todesangst", hieß es in den Kritiken). Ich stehe auf, rase, den Revolver in der Hand, die Bühne auf und nieder. Der Vorhang fällt noch immer nicht. Hätte ich wenigstens eine Patrone im Revolver gehabt, dann hätte ich einfach losgeknallt. Endlich sinke ich verzweifelt am Tisch zusammen, endlich fällt der Vorhang in aller Gemütsruhe, und ich gelte offiziell für tot.

In Wirklichkeit vereinigte uns hinterher eine kleine Schmauserei, und als heldenhafter Selbstmörder des Abends wurde ich denn auch gleich frisch von der Pfanne weg von Carl Meinhard, der damals schon durch sein originelles Talent, Couplets vorzutragen, und durch seine große parodistische Begabung aufgefallen war, aus dem Stegreif so glänzend parodiert, daß er einen ebenso großen Erfolg davontrug wie ich.

Tags darauf kamen die Kritiken. Sie waren glänzend.

Ich hatte also mehr Glück als Verstand. Lange trug ich, durch diese außerordentlich guten Kritiken ermutigt, den Gedanken in mir, zur Bühne zu gehen. Und noch immer will er nicht weichen, obwohl nun schon vierzehn Jahre seitdem verflossen sind.

Wer weiß! Entdeckt bin ich ja. Vielleicht wird die Entdeckung eines Tages noch ausgebeutet.

Rundschau

Das Martyrium des heiligen Sebastian

Ein Mysterium in fünf ‚Mansionen', eine wundervolle Rekonstruierung mittelalterlichen Glaubens und Denkens und Dichtens. Gabriele d'Annunzio hat es der französischen Nation in ihrer eigenen Sprache zum Präsent machen wollen; aber die Annahme wurde verweigert. Der Pariser zahlt keine vierfachen Preise, um viereinhalb Stunden lang Wundern und innigen Glaubensemanationen beizuwohnen. Es ist wahr: alles ereignet sich hier unerwartet und plötzlich, beinahe katastrophal. Aber Leute von Geschmack hätten doch wohlgetan, sich diese Inszenierung, das Gesamtkunstwerk des Poeten d'Annunzio, des Musikers Claude Debussy und des Malers Leon Bakst mehrere Male mit durstenden Sinnen anzusehen. Denn da gab es Worte, und da gab es Töne, und da gab es Bilder: fremdartig, erschütternd, unvergeßlich. Wohl auch lange Minuten der Langeweile, aber wie willkommene Ruhepausen zur Aufnahme neuer großer Erscheinungen.

Um uns hauptsächlich mit dem Werk des über- oder unterschätzten italienischen Schriftstellers zu beschäftigen: wie alle Schöpfungen dieses großen Sprachkünstlers, leidet es an einer Hypertrophie des Wortes, die zur Anaemie der Handlung führt. (Wobei unter Handlung ein epischer, chronikenhafter ‚Faden' zu verstehen ist.) D'Annunzios Kunst stieß immer von außen nach innen: er war stets besessen vom schöntönenden Worte. Als Parnassien hat er begonnen. Die prunkende Sprache hatte es ihm angetan und brachte ihn auf die prunkenden Gedanken. Hierauf glitt er unter neuem französischen Einfluß zu den Mitteln des fluoreszierenden Symbolismus über und wurde auch innerlich Symbolist. Im ‚Martyrium des heiligen Sebastian' scheint alles: Stimmung, Glauben, Verrücktheit, das Wenige an Charakteristik der übernatürlichen Personen aus dem poetischen Ausdruck emporzuwachsen. Wieder muß es ihm die Sprache: diese Mischung von derber Naivität und zartester Poesie und flammender Inbrunst im Stil der mittelalterlichen, halbvergessenen Kodexe angetan haben. Aus dem hedonistischen Heiden wurde der wollüstig fromme, naivseinwollende, weil kulturübersättigte Christ. Auch jetzt hat sich bei diesem wandlungsfähigen, stets sich läuternden Romanen die Pose zur Attitüde verinnerlicht.

Jacopo de Voragine hat in seiner Goldenen Legende kaum zweihundert schlichte Zeilen gebraucht, um das Schicksal des Heiligen aus Narbonne für ewig zu gestalten. Sein Nachfolger mußte sich im Grunde genommen auf Glossierung beschränken. D'Annunzio komprimiert zwar und erlaubt sich wesentliche Umwandlungen. Was bei dem Kirchenautor eine devote, wortarme Legende in härenem Gewand ist, das wird bei dem Dichter zum My-

sterium in schwerseidenem Mantel, strotzend von goldenen Stickereien. Es ist, als wenn ein großer Künstler der Nadel es unternommen hätte, aus alten Stoffen und durchweg altem Material Meßgewänder im Stil früherer Jahrhunderte herzustellen. D'Annunzio rühmt sich, die alte französische Form des Mysteriums, das alte Versmaß, lauter alte Sprachelemente, kein einziges Wort neuzeitlicher Prägung verwendet zu haben. Das mutet beinahe wie Gelehrtenarbeit an. Und ist doch ein Kunstwerk geworden, freilich keins aus erster Hand.

In der Goldenen Legende ist Sebastian, der Anführer der Bogenschützen und Liebling des Kaisers, von jeher Christ. Im Mysterium wird er es durch den Anblick der standhaften Zwillinge Marcus und Marcellinus, die, bereits an den Marterpfahl gebunden, den Ermahnungen des Präfekten, dem Flehen ihrer Mutter, den Bitten der Schwestern und Freunde kein Ohr neigen. Diese plötzliche Bekehrung des jungen, götterschönen Heiden ist, wie überhaupt die ganze erste ‚Mansion', wundervoll. Gleich anfangs der harmonische Doppelgesang der Zwillinge, dann Dialoge zwischen ihnen und dem Präfekten und dessen Sohn, wie aus dem Urborn der Poesie geschöpft, naiv und doch biblisch erhaben. Ach, und die erschütternden Minuten, wenn er mit nackten Füßen über die Kohlenglut schreitet, die Zwillinge in Ekstase singen und Sebastian ruft: „O süßes Wunder, süßes Wunder! Die Lilien, die Lilien!" Er glaubt, auf weißen Lilien, auf einem Meer von Rosen, auf jungem Getreide zu tanzen. Und im Hintergrunde des buntbevölkerten Arkadenhofes haben sich sieben hohe Lilien zu Seraphinen verwandelt. Die Menge hat sich zu Boden geworfen: „Der ganze Himmel singt!"

Die zweite Mansion will tief und verzückt sein, und ist nur verworren und teilweise ganz unverständlich. Im magischen Saal des Präfekten sitzen sieben Zauberinnen angekettet und unterhalten die Feuer der sieben Planeten. Sebastian dringt mit seinen Getreuen ein und will, nachdem er die heidnischen Idole zerstört hat, auch die geheimsten Pforten sprengen. Eine mystische Episode mit einem fieberkranken Mädchen, das auf dem Körper das heilige Linnen trägt, womit der tote Heiland bedeckt wurde, und entseelt zu Boden sinkt, als die Reliquie ihr vom Leibe gerissen wird: diese Episode beschließt den Akt der Visionen. Umso schöner und wertvoller ist der dritte Akt. Im Lararium des Kaisers. Der Herrscher, umgeben von den Priestern der geschändeten Götter, fordert von Sebastian Rechenschaft und will den Unbeugsamen töten lassen. Und unschlüssig, von des Jünglings Schönheit geblendet, läßt er ihm die Leier des Orpheus reichen, damit er singe. Sebastian zertrümmert das heilige Instrument. Seinen Mantel breitet er darüber und führt den Leidensweg des Heilands und seinen Tod in einem Tanz vor, den im pariser Châtelet gesehen zu haben zu den größten künstlerischen Erlebnissen gehört. Der Kaiser will mit Sebastian die Herrschaft teilen: der Jüngling empfängt aus seiner Hand die Statuette der Göttin des Sieges. Sebastian scheint zu unterliegen: da ruft er Christus

an und wirft die Victoria zu Boden. Nun soll er sterben, aber in Schönheit. Man legt ihn auf die Trümmer der Leier und erstickt ihn mit Blumen. Erst in der vierten Mansion wird er wieder lebendig, dann aber wird er in der Morgendämmerung von seinen getreuen Bogenschützen, die ihm nichts zuleide tun wollen, auf die traditionelle Weise getötet. Apotheose, chorus sanctorum.

Die russische Tänzerin Ida Rubinstein gab der Gestalt des Sebastian etwas Ueberirdisches. War es ihre kindliche, geschlechtslose, angelike Stimme oder ein fremdartiger Akzent, der auch mit den Versen manchmal nichts anzufangen wußte: um diese Gestalt schwebte ein Heiligenschein. Und im dritten Akt die Leidensgeschichte des Erlösers, zu Bewegungen und Schritten und Gesten umgedichtet, die einen erschütterten und atemlos machten: ein sanftes Neigen des Kopfes, ein leises Ausbreiten und Sinkenlassen des Armes, eine Trauer tief und sondergleichen im Antlitz. Dieses Ende des dritten Aktes, dieses Gemisch von Adoniskult und höchster christlicher Ekstase, die raffinierteste, disharmonierend harmonische Musik und das Flimmern dieser Gewänder: das ist wieder Paris, das sind Augenblicke, die der Hauptstadt der Welt von Italienern und Russen und auch von Franzosen dargebracht wurden.

Und dabei ließ die Darstellung viel zu wünschen übrig. Aber welcher Maler hätte die Farben und welcher Theaterdirektor das Geld dazu, die szenischen Vorschriften d'Annunzios, die gleißenden Träume eines verzückten Schwärmers in Wirklichkeit umzusetzen? Auch die Darsteller wußten meistens nicht aus noch ein. Etwas Menschliches hatten nur der Präfekt und der Kaiser. Die andern suchten einander in singender Deklamation zu überbieten und wurden dadurch schemenhaft unglaublich.

Eugen Mohácsi

Hamburger Bilanz

Ein billiges ‚amüsantes' Repertoire dominierte auch in dieser Saison: das Entzücken eines anspruchslosen, aber stumpfen Publikums und der ihm versklavten Presse. Gleichwohl war es kein absolut bürgerliches, fieberfreies Theaterjahr.

Die Taten Carl Hagemanns sind oft nur aufgewärmte Entzückungen. Sie wirken wie Rückkehr zu Vergangenem. Zur Vergangenheit der Bühnenmoderne, versteht sich. Das alte Theaterspielen schätzt er kaum und sorgt dafür, daß man ihn nicht irrtümlich für den Baron Berger nehme. Er schmeichelt nicht dem Gusto der Menge. Er hat im Deutschen Schauspielhaus eine zwar nicht subjektiv, doch objektiv neue Phrasierung erweckt, eine neue Diktion, neue Gesten machen sich geltend. Dabei ist es mir allerdings zuweilen, wie wenn ich einem modernen (oder beinah modernen) Gedicht in ‚Ueber Land und Meer' begegne. Hagemann ist Eklektiker. Zuweilen vermisse ich auch die sichere Hand. Seine Matineen, seine Hans-Sachs-Spiele scheinen mir akademische Studien. Seine Molière-Aufführungen (wie übrigens die meisten deutschen Molière-Aufführungen) wirken rührend unbedeutend. Nur schlägt man Hagemann nicht mit den Waffen der wiener Tradition, nicht mit dem Aeltesten vom Alten. Exzesse der Entrüstung sind hier

überhaupt nicht vonnöten. Vermutlich würde kein Regisseur, der nicht unverbesserlich — will sagen: ein Dichter ist, das Tiefste und Geheimste, die Auslese seiner seelischen Erlebnisse auf die Bühne des Deutschen Schauspielhauses zu bringen wagen. Schade dennoch, daß Hagemann den Spielplan nach seinem und seiner Getreusten Ermessen aufzubauen nicht hartgesotten genug ist. Von Ibsen wird er kaum viel halten; statt Maeterlinck brachte er ein hanebüchenes ‚Legendenspiel' von Siegfried Heckscher heraus; von d'Annunzio, Hofmannsthal, Paul Ernst, Stucken war natürlich keine Rede. Mutig trat er dagegen für ‚Alles um Liebe' von Eulenberg ein — wo es, neben viel pseudodramatischer Literatur, beinah ebensoviel dramatische Poesie gibt. Unvergeßlich bleibt — noch viel eher als Grundpfeiler eines möglichen Programms, denn als regiekünstlerische Leistung (der es nicht an Fugen und Flickwerk fehlte) — Strindbergs ‚Totentanz'. Die Shakespeare - Aufführungen Hagemanns (‚Viel Lärm um Nichts' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung') vermögen mir keine Paradiese vorzuspiegeln. ‚Götz' und ‚Tasso' waren viel mehr als pädagogisch bestimmte Notwendigkeiten für Stadt- und Volkstheater. Besonders im ‚Götz' gab es hübsche Details; doch fehlte die Ganzheit, der Segen, die einheitliche Junggoethestimmung. Nur äußerlich ein Hagemann schien mir Wildes ‚Frau ohne Bedeutung', die sich sonst rechtschaffen in den Rahmen der üblichen, mehr auf den Effekt als auf die Sache gerichteten Schauspielhausleistungen fügte. Die ‚Törichte Jungfrau' von Bataille wurde eigenwilliger als nötig gegeben; was ich aber nicht dem Direktor-Regisseur allein zuschreiben möchte. Bahrs allzuredselige ‚Kinder' und Schnitzlers nicht eben ewigjunger ‚Anatol' gingen, im ganzen genommen, recht sympathisch in Szene.

Alex Otto, der noch viel mehr common-sense-Regisseur ist als Hagemann, hat Hebbels ‚Demetrius' und Fuldas Melodrama ‚Herr und Diener' schwerpunktsicher, den ‚Biberpelz' allzu hamburgisch, Moretos ‚Donna Diana' mit empfindlichem Mangel an Lyrismus, grotesker Feierlichkeit und besserer Schelmerei herausgebracht.

Nihl, Strindbergs Kapitän Edgar, vermochte doch nicht den Mythos dieser allerdings eminent schweren ‚Rolle' zu durchleuchten. Unglaubwürdig war er als Advokat Marcel Amaury in der ‚Törichten Jungfrau', dem alles Bonvivantmäßige fehlen sollte. Eulenbergs Emanuel von Treuchtlingen kann man innerlicher, romantischer, hoffmannesker spielen. Wildes Lord Illingworth und Fuldas Uebermenschen Artaban gab Nhil prächtig. Die Doré läßt leider nach. Hagemann scheint nicht der richtige Regisseur für sie zu sein. Oder sie hat ihren Höhepunkt überschritten. Sie wirkt manchmal, Gott sei Dank, noch sehr fein; aber meistens romanhaft. Eine ungewöhnliche Kraft wie Franz Kreidemann ließ der neue Direktor fast vollständig brach liegen. Auch Montor, ein klugtemperierter Lucian in ‚Alles um Liebe', ist zu sehr in den Hintergrund getreten. Dagegen leuchteten Herrn Heinrich Lang günstige Sterne. Das ist ein psychisch biegsamer, eleganter Schauspieler. Ein guter

Anatol, ein erträglicher Kurt im ‚Totentanz', und als Roda Rodas Erzherzog und Bahrs Bastard ebenso am rechten wie als Hauptmanns Amtsvorsteher Wehrhahn am falschen Platz. Elsa Valéry (Anna Scharizer, Eulenbergs Delphine, die törichte Jungfrau, Strindbergs Judith) wirkt unerotisch vertrauenerweckend und doch ernst und feingeistig. Vielleicht sollte man sie die Schwester Beatrix spielen lassen.

Leopold Jeßner zählt nicht zu den auch jetzt, und am Ende gerade jetzt, dicht gesäten überlegenen Regisseuren, die sich mit kräftigen Armen von der ‚Literatur' emanzipieren wollen. Seine Regietaten erschüttern häufig — auf eine ganz unbrutale, volksliedmäßige, schwermütige Weise — und bezaubern sogar. In ihnen lebt so etwas, wie eine religio, ein beinah naives Anknüpfen an Weltprobleme. Die gelegentlichen Details konvergieren nach einem geheimnisvollen Ziel, sind Hieroglyphen für ein geistiges Erlebnis, für einen tiefen Sinn. Es gibt phantasiereifere Regisseure und vor allem gibt es willensmächtigere. Aber Jeßner ist einer der ganz wenigen, die den Schauspieler unaufdringlich erziehen, hinaufzüchten zur Künstlerwahrheit und Weltweisheit des Dichters. Eigentlich hatte ich von ihm in dieser Saison Mereschkowskis ‚Kaiser Paul' erwartet — eine wundervolle dramatische Historie, die man schon wegen der feinstironischen Eros-und-Psyche-Szene zwischen dem Kronprinzen Alexander und Elisabeth geben sollte. Weniger ungeduldig den ‚Anathema' Leonid Andrejews. Aber ‚So ist das Leben' und ‚Die Büchse der Pandora' und Wilhelm von Scholzens ‚Vertauschte Seelen' gehen mich mindestens ebensoviel an wie die Dichtungen des Enzyklopädisten und Metaphysikers Mereschkowski. Ob dieser echt künstlerischen Leistungen Jeßners möchte man gern die Chimären des Tages vergessen: all das rationell zubereitete Zeug von Lothar, Küchler, Paul Alexander. Vor allem diesen beleidigend grobdrähtigen ‚Sommerspuk', mit welcher Bereicherung des deutschen Theaters ein Ensemble von Hamburgern ja auch die Berliner bekannt gemacht hat.

Gewiß sind die Stadttheater einer Reform noch viel bedürftiger. Die müssen dann schon Hans Loewenfeld und sein Weingartner besorgen. Sehr schön war es von Herrn Wehrlin, daß er versuchte, August Strindbergs ‚Christine' und gar Maeterlincks ‚Tod des Tintagiles' aufzuführen. Nun wird ja Maeterlinck allmählich zum Schulautor für Mädchenreformgymnasien. Aber weder das altonaer Ensemble noch das schleswig-holsteinische Publikum sind für diese Dinge reif. Da muß eben nach beiden Richtungen hin erzogen werden.

Im übrigen, wie seit längerem in Altona: manches stofflich Interessante, schauspielerisches Material, ein paar Bühnenstücke, deren Inhalt (oder Tendenz) von den Autoren reizvoller hätte zum Ausdruck gebracht werden können. Auch Karl Schönherr ist nicht mein Fall.

Statt in die hamburger Volkstheater zu gehen, tut man doch viel besser, daheim im ‚Grafen von Monte Christo' zu lesen. Nicht zu verwechseln mit solchen Instituten sind die für diesen Sommer geplanten, erzieherisch gedachten

'Volksschauspiele' Leopold Jeßners, denen man natürlich alles Gedeihen wünschen möchte.

Arthur Sakheim

Dilsberger Volksfestspiele

Dilsberg, ein kleines in der Nähe Heidelbergs auf einer steilen Anhöhe gelegenes Dorf, ist seit zwei Jahren Zeuge großer Taten. Herr Bruno Hermann Hottenroth, seines Zeichens Schauspieler, hat den braven Dilsbergern, die auf einer bemerkenswerten Stufe der Intelligenz stehen, ein Freilichttheater geschenkt. Schon lange war es sein Traum, ein Volkstheater im wahrsten Sinne des Wortes zu schaffen: nun ist aus dem Traum blühendes Leben geworden. An einem heißen Sonntagnachmittag machte ich mich auf, die Reinkultur dieser Bühne an mir vorüberziehen zu lassen. Ein biederer Dilsberger, den der Besitz eines Bettvorlegers in einen germanischen Recken verwandelt hatte, wies mir eine saubere Holzbank an, und ich vergewisserte mich, daß ich in ein ausgesprochenes Naturtheater geraten war. Alsbald begann das Spiel. Herr Hottenroth hatte es selbst verfaßt, wie er überhaupt ein begnadeter Dichter ist. Andre brauchen Worte, um Dramen zu schreiben; er braucht nur Kostüme. Sein neuestes Werk heißt: 'Das Frühlingsopfer' und ist: 'ein altgermanisches Maienspiel'. Es treten Römer und Germanen auf. Auch Germanenkinder. Diese scheinen sich bei ihrer Aufgabe sehr wohl zu fühlen: sie schreien unentwegt „Heil" und murmeln beifällig, wenn Herr Hottenroth als schreckengebietender Heerführer Tiraden in die Luft schmettert. Auch führen sie nach der Melodie „Freut Euch des Lebens" einen schönen, herzerweichenden Reigen auf. Die jungen Krieger blicken grimmig und regieren den Speer mit der gleichen Anmut wie die Heugabel. Außerdem sprechen sie unverfälschten Dialekt. Die Protagonisten kommen von ersten Bühnen und ölen ihr Organ, daß es nur so eine Art hat. Daß ihr Pathos ranzig ist, und daß ihre Gesten von einer selbstbewußten Agilität sind, macht Hottenroths Dramen noch interessanter, als sie sind. Im 'Frühlingsopfer' finden sich übrigens wundervolle Lyrismen. „Gezeugt ward ich vor hunderneunzehn Lenzen", säuselt uns ein Seher vor. Darauf beginnt ein Germane zu fragen: „Wer ist der Greis?", und man antwortet ihm: „Ein alter Mann" . . . Das Publikum ist denn auch wie eingefangen von der Wucht und dem Schmalz der Hottenrothschen Tragödie, und ganz Dilsberg schwört auf den Leiter dieses badischen Nationaltheaters. Die Bevölkerung, deren schon erwähnte intelligente Miene auf gefühlvolle Inzucht raten läßt, nimmt an Hottenroths Werk künstlerischen wie materiellen Anteil. Der Konsum in Flaschenbier und Backsteinkäse soll sich erheblich gesteigert haben, seit man germanische Spiele aufführt. Die Wirtschaften sind gut, und die 'Schaubühne' liegt, Gott sei Dank, nirgends auf. Sonst könnte man mich eines Tages mit Stockhieben zum Burgtor hinaustreiben, wenn mich das Verlangen nach zügelloser Heiterkeit wieder zum Dilsberg hingezogen hätte.

Hermann Meister

Aus der Praxis

Annahmen

Erich Brüning: Der Herr der Erde, Drama. Frankfurt an der Oder, Stadttheater.

Henri Nathansen: Der Traum, Schauspiel. Dresden, Hoftheater.

Willy Speyer: Gnade, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

22. 5. Kurt Kraatz und Arthur Hoffmann: So'n Windhund! Dreiaktiger Schwank. München, Volkstheater.

23. 5. Hans Horsten: Smiths des Temperenzlers Denkmal, Lustspiel. Naumburg, Stadttheater.

1. 6. Paul Alexander: Mann, Frau und Teufel, Ein Akt. Kurt Küchler: Celestine, Ein Akt. Hamburg, Thaliatheater.

2) von übersetzten Dramen

Josef Katona: Bankban, Fünfaktiges Trauerspiel. Berlin, Deutsches Theater.

3) in fremden Sprachen

Gabriele d'Annunzio: Das Martyrium des heiligen Sebastian, Passionsspiel. Paris, Châtelet.

Zeitungen und Zeitschriften

***: Dostojewski auf der Bühne (Szenische Aufführung der ‚Brüder Karamasow' im moskauer künstlerischen Theater). Vossische Zeitung 246.

G. Biermann: Prinz Hamlets Schloß. Berliner Tageblatt 261.

Paul Block: Der heilige Sebastian (von d'Annunzio). Berliner Tageblatt 267.

Hans Pfitzner: Der arme Heinrich. (Zur Einführung, vom Komponisten.) Münchener Neueste Nachrichten 247.

Paul Schlenther: Deutschlands größte Tragödin (Sophie Schröder). Berliner Tageblatt 268.

Elisabeth Schneider: Synode und Schauspieler (zum Streit um die Aufführung von Weisers ‚Jesus' in Eisenach). Weimar, Landeszeitung 304.

J. Spier: Jargontheater. Münchener Neueste Nachrichten 240.

Th. Spiering: Zwei Jahre mit Gustav Mahler in New York. Vossische Zeitung 246.

Theaterkritik (Ist sie reformbedürftig?). Rundfrage. Neues Wiener Journal 6327.

Engagements

Berlin (Deutsches Theater): Annie Brabenetz 1911/12, Fritz Hofbauer.

— (Lustspielhaus): Norbert Innfelder.

— (Schillertheater): Gertrud Dettmann 1911/16.

Breslau (Vereinigte Theater): Ernst Bürstinghaus 1911/14, Herbert Mühlberg 1911/13, Julius Wilhelmi.

Braunschweig (Hoftheater): Elsa Rieß 1911/12.

Cöthen (Tivolitheater): Max Vogelgarn, Sommer 1911.

Gera (Residenztheater): Irma Klaar, Sommer 1911.

Halle (Stadttheater): Emo Arndt.

Hamburg (Stadttheater): Gusti Gude-Brand.

Hannover (Deutsches Theater): Walter Norbert 1911/12.

— (Hoftheater): Willy Strigel.

Heidelberg (Stadttheater): Erich Anders.

Hildesheim (Stadttheater): Walter Bremer.

Kreuznach (Kurtheater): Alfred Bolke.

Prag (Landestheater): Roman Reinhardt.

Gastspiele

Berlin (Komische Oper): May Scheider von Karlsruhe, Max Aschner von der berliner Hofoper, Hans Wolff von Coburg in ‚Rigoletto'.

— (Theater des Westens): Else Adler von Graz (Franzi).

Braunschweig (Hoftheater): Aline Sanden von Leipzig (Carmen).

Cöln (Deutsches Theater: Karl Wallauer von Breslau (in ‚Meyers').

Dresden (Hoftheater): Otto Marak von der berliner Komischen Oper (Rudolf in Bohème).

Frankfurt (Komödienhaus): Toni Sylva vom berliner Residenztheater (Sommerspuk). — Hans Waßmann (Bummelstudenten, Sommerspuk).

— (Schauspielhaus): Fritz Odemar von Cöln (Bibliothekar, Zärtliche Verwandten).

München (Hoftheater): Karl Erb vom stuttgarter Hoftheater (Lohengrin).

Prag (Maifestspiele): Tilla Durieux, Ferdinand Onno, Alice Hetsey im ‚Jungen Medardus'.

Stuttgart (Hoftheater): Karl Schmid-Bloß von St. Gallen (Hans Sachs).

Zensur

Die Aufführung des Dramas ‚Korallenkettlin' von Franz Dülberg ist der Direktion des berliner Neuen Schauspielhauses vom Polizeipräsidium Schöneberg verboten worden. Autor, Verleger und die Direktion legen gegen dieses Verbot Berufung ein.

*

Die wiener Zensur verbietet die am Theater in der Josefstadt vorbereitete Aufführung der ‚Vertauschten Seelen' von Wilhelm von Scholz, die bisher in Cöln, München, Dresden, Hamburg, Stuttgart mit großem Erfolg und ohne Anstoß zu erregen, gegeben wurden, falls man nicht eine der köstlichsten Szenen des Werkes, den Auftritt bei Dr. Tertan, streiche. Der lustige Grund dieser beabsichtigten Kastrierung ist — eine beabsichtigte Kastrierung.

Preisausschreiben

Der Raimund-Preis für das beste während des letzten Trienniums im wiener Raimundtheater aufgeführte Volksstück bleibt auch diesmal unverteilt, da die Jury keines der aufgeführten Werke preiswürdig fand. Das spricht nicht gegen die dramatische Produktion unsrer Zeit, deren Gesamtheit dieser Preis leider nicht zugute kommt, sondern nur gegen die Qualität des Raimundtheater-Repertoires. Eines der aufgeführten Stücke muß zwar das beste gewesen sein — aber gut war es offenbar auch nicht. Der Vorschlag, den Preis dem Libretto ‚Reiche Mädchen' zu erteilen, das Felix Salten zur Musik von Johann Strauß geschrieben hat, wurde abgelehnt, weil ein Libretto nicht preisfähig ist.

*

Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller hat den für 1911 von Leopold Hirschberg gestifteten Verbandspreis dem Werke ‚Alkestis', Mythologisches Schelmenspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel von Eberhard König, verliehen. Der Bühnenvertrieb erfolgt durch die Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller. Das Stück ist zur Uraufführung am berliner Lessingtheater in der nächsten Spielzeit angenommen worden.

*

Der Verlag des Bureaus Karl Fischer in Berlin-Friedenau, der im Vorjahre fünf Ehrengaben zu je vierhundert Mark für dramatische Werke schuf, hat dieses Preisausschreiben nun zum Austrag gebracht. Der osteroder Gymnasialoberlehrer Dr. Georg Strähler, ein Vetter Gerhart Hauptmanns, erhielt für seine Tragödie ‚Der Altenteiler' die erste und zweite Ehrengabe; dem

Schriftsteller Richard May in Berlin fielen für die Renaissancekomödie ›Des Prometheus Erlösung‹ die dritte und vierte Ehrengabe zu, und die fünfte wurde der Schriftstellerin E. von Weitra für die Tragödie ‚Der Bärengraf‘ zugesprochen.

*

Die Uraufführungen der Preisopern des ›Jungdeutschen Opern-Preisausschreibens‹ (Preisrichter: Richard Strauß, Ernst von Schuch, Leo Blech, Brecher) werden noch unter Gustav Brechers Leitung in Hamburg vor sich gehen, ebenso die Uraufführung von Busonis ›Brautwahl‹.

Nachrichten

Im März 1910 fand in Berlin eine Nachtversammlung der Schauspielerinnen statt, welche nicht nur in der Hauptstadt des Reiches, sondern überall ein großes allseitiges Interesse fand. Es handelte sich in dieser Versammlung darum, die soziale Lage der Schauspielerinnen darzulegen. Ergreifende Bilder aus dem Leben der strebenden Künstlerinnen traten wohl zum ersten Male vor die Augen des Publikums, dem sonst immer nur das Glänzende und Schimmernde der Kunst entgegenzutreten pflegt. Die Folge dieser Versammlung war die Bildung eines Frauenkomitees, das seitdem eifrig gearbeitet hat, um helfend und fördernd auf die Verbesserung der sozialen Lage der Schauspielerinnen einzuwirken. Das Eindringen in die sozialen Verhältnisse der Schauspielerinnen ergab, daß in erster Linie an deren Kinder gedacht werden mußte. Von vielen Seiten traten Gesuche an das Frauenkomitee heran, hier zuerst tatkräftig einzusetzen. Gerade die Kinder der Bühnenkünstler sind von den größten Gefahren bedroht. Bei dem meist unstäten Leben der Eltern, bei ihrer aufreibenden Arbeit, bei dem Mangel an Zeit, sich den Kindern zu widmen, müssen diese oft sorglosen und fremden Händen überlassen bleiben. Diesen Kindern die freudlose Jugend glücklicher zu gestalten, sie durch eine geregelte Erziehung zu vollwertigen Menschen zu machen, soll die Aufgabe eines zu errichtenden ›Kinderheims‹ sein. Das Heim wird sich in der Hauptsache selbst erhalten, da die Eltern der jetzt schon zahlreich angemeldeten Kinder gern und freudig nach besten Kräften zu den Erziehungskosten beitragen wollen. Nur ein Garantiefonds soll gegründet werden! Nicht allein um Wohltätigkeit handelt es sich, sondern um eine Wohlfahrtseinrichtung, die auch zum Segen für die Allgemeinheit werden wird, denn Kinder sind das höchste und heiligste Gut der Nation, das zu hegen und zu pflegen die Pflicht aller ist. Die Schauspielerinnen sind noch nie an die Oeffentlichkeit getreten, um für sich etwas zu fordern. Für die Erziehung ihrer Kinder wagen sie es. Wir bitten herzlich uns zu helfen, bei einem Werke von so hoher kultureller und sozialer Bedeutung.

Das Frauen-Komitee
der Genossenschaft Deutscher
Bühnenangehöriger.

Jenny Borée-Marba Angelika Frey
Elise Zachow-Vallentin
Charlotte Maren Anna Rubner
Helene Riechers

Adresse:
Kinderheim des Frauen-Komitees
Berlin SW 68
Charlottenstraße 85

*

Arthur Günsburg, der geschäftliche Leiter des berliner Lustspielhauses, hat seinen Vertrag mit der Lustspielhaus-Betriebs-G. m. b. H. auf gütlichem Wege gelöst.

*

Die ‚Ortsgruppe Leipzig der deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten‘ bringt im Leipziger Schauspielhaus die Komödie ‚Les avariés‘ von Eugène Brieux zur Darstellung. Das Stück behandelt die Lues in ihren Beziehungen zur Ehe. In

der Vorrede der Uebersetzung von Dr. med. Flesch heißt es: „Das Werk enthält weder eine Skandalgeschichte noch irgend ein widerliches Schauspiel noch ein obszönes Wort. Das Stück kann jeder hören, auch die Frauen, wenn man nicht der Meinung ist, die Frauen müßten dumm und unwissend bleiben, um tugendhaft zu sein.“

*

Die leipziger Stadtverordneten bewilligten dem künftigen Intendanten Max Martersteig 8000 Mark Reise- und Aufwendungsspesen zur Engagierung des neuen Personals.

*

Das Stadtverordnetenkollegium Karlsbad beschloß mit Majorität, von einer Weitervergebung des Stadttheaters an den Direktor Warnecke abzusehen und die Verpachtung neu auszuschreiben.

*

Das Märkische Wandertheater geht im kommenden Herbst mit zwei Ensembles auf seine Kunstreise. Es hat in seinem Spielplan: Sophokles, Elektra, Sappho, Die Räuber, Der Prinz von Homburg, Glaube und Heimat, Was ihr wollt, Der Geizige, Nora, Friedensfest, Rose Bernd, Der G'wissenswurm, Liebelei, Helden, Ueber die Kraft, Don Carlos, Maria Stuart.

*

Ein Städtebund-Theater für Mitteldeutschland beziehungsweise die Provinz Hannover hat der Direktor des Städtischen Union-Theaters in Celle, E. Rieder, zusammen mit seinem ersten Kapellmeister H. Platen ins Leben gerufen. Dieses ‚Mitteldeutsche Städtebund-Theater‘ wird vom 1. Oktober ab Opern und Operetten in Celle, Einbeck, Goslar, Hameln, Holzminden, Peine, Stendal, Wernigerode, Wittenberge, Uelzen und anderen Orten spielen.

*

In das berliner ‚Neue Theater‘ zieht die Direktion Monti ein, um vom ersten September ab die Vaudeville-Operette zu pflegen. Direktor Monti gründet mit den Inhabern der Firma Felix Bloch Erben, den Herren Adolf Sliwinski und Ernst Bloch, eine G. m. b. H. für das Neue Theater unter der Firma: ‚Montis Neues Theater-Unternehmen‘.

*

Heinrich Wallner, der langjährige Bureauchef des Neuen Theaters scheidet zum Schluß der Spielzeit aus dem Verbande des Neuen Theaters.

*

Gustav Brecher, der erste Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters, hat die musikalische Leitung der cölner Oper übernommen und wird in der kommenden Spielzeit sowohl in Cöln als auch in Hamburg wirken: in Cöln vom 15. September bis zum 1. Oktober, Dezember, Januar, März, April, und in Hamburg vom 15. Oktober bis zum 1. Dezember, Februar, Mai.

*

Karl Burrian, der jetzt auf seinem Gute Senomat bei Rakonitz in Böhmen lebt, wurde von Direktor Gatti-Casazza vom Metropolitan Opera House in Newyork unter erhöhten Gagebedingungen bis 1915 verpflichtet. Er wird jede Saison mindestens vier Monate in New York gastieren und meist im Wagner-Repertoire tätig sein. Außer Caruso hat bisher kein Tenor seine Position an der Metropolitan-Oper so lange wie Burrian behauptet.

*

Kammersänger Kurt Frederich hat seine Verbindlichkeiten mit dem wiesbadener Hoftheater gelöst, um an die berliner Kurfürsten-Oper zu gehen. Der Künstler, der noch bis November dieses Jahres seine Tätigkeit am wiesbadener Hoftheater ausübt, wird alljährlich fünf Monate in Berlin wirken. Für die übrige Zeit ist er zu ausländischen Gastspielen verpflichtet.

*

Kammersänger Hensel, bisher in Wiesbaden, wurde von 1912 an für

das hamburger Stadttheater verpflichtet.

*

Otto Lohse verabschiedete sich mit ‚Fidelio' nach siebenjähriger Wirksamkeit vom cölner Publikum.

*

Felix Weingartner wird in der nächsten Spielzeit in Boston ‚Tristan und Isolde' und ‚Hänsel und Gretel' dirigieren, die vollständig neu inszeniert werden. Neue Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen der Professoren Lefler und Urban sind bei dem Oesterreichischen Theater-Kostüm- und -Dekorations-Atelier bestellt. Auch ‚Pelleas und Melisande' wird, unter der Leitung Henry Russels, gegeben.

*

Neue Theaterleiter

Der erste Kapellmeister Louis Herrmann vom Deutschen Theater (Grand Opera House) in Cincinnati, Ohio, hat die Direktion des Metropoltheaters in Cöln vorläufig auf fünf Jahre übernommen.

Zum Leiter des in städtischer Regie geführten Stadttheaters von Freiburg im Breisgau wurde (unter 160 Bewerbern) Dr. Paul Legband, der bisherige Leiter der Schauspielschule des berliner Deutschen Theaters, gewählt.

Für die Leitung des Hoftheaters in Hannover soll der Intendant des Hoftheaters in Cassel, Graf Bylandt-Rheydt ausersehen sein, während dieser in dem Major von Riesewand einen Nachfolger erhalten würde.

Das Stadttheater in Konstanz hat einen neuen Direktor in Max Engelhardt (zuletzt Regisseur in Rußland) erhalten.

Für das Stadttheater in Luzern wurde der Bariton Hans Keller vom Hoftheater in Karlsruhe als Direktor gewählt.

Das Deutsche Theater in Milwaukee wird von der nächsten Spielzeit ab dessen bisheriges Mitglied Ludwig Kreiß leiten.

Personalia

Felix Mottl wird sich in den Theaterferien mit der münchner Primadonna Zdenka Faßbender vermählen. Mottl, der im vorigen Jahr von seiner ersten Frau, geborenen Henriette Standhartner aus Wien, geschieden wurde, hat für Fräulein Faßbender die Erlaubnis erwirkt, daß sie auch nach ihrer Vermählung mit ihm, als einer leitenden Persönlichkeit im Hoftheater, noch weiter auftreten darf, was sonst verboten ist.

*

Der Kaiser hat dem Generalmusikdirektor Carl Muck den Roten Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife, den Hoftheatermalern Johann Kautsky zu Berlin, Fritz Kautsky und Francesco Rottonara zu Wien den Königlichen Kronenorden dritter Klasse verliehen.

*

Durch Urteil des münchner Landgerichts wurde die Ehe der Kammersängerin Frau Preuse-Matzenauer geschieden. Die Ehescheidungsklage ihres Gatten wurde abgewiesen.

*

Anna Schabbel-Zoder, die auch in Berlin bekannte dresdner Hofopernsängerin, ist vom Fürsten von Lippe zur Kammersängerin ernannt worden.

*

Margarete Siems, die seit zwei Jahren dem Verbande der dresdner Hofoper angehört, wurde zur königlich sächsischen Kammersängerin ernannt.

*

Freiherr von Speidel, der Generalintendant der münchner Hoftheater, der à la suite der bayerischen Armee steht, hat den Charakter als Generalleutnant erhalten.

Die Nummern 26 und 27 erscheinen als Doppelnummer am 6. Juli

**Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68**



